الفنون الشعبيّة

عدد ٥٢

يوليه - سبتمبر ١٩٩٦

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:

أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

أ. حسن سرور

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. أسعد نديم
أ. د. سمحة الخولى
أ. عبد الحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ. د. محمد الجوهرى
أ. د. محمود ذهنى
أ. د. مصطفى الرزاز

عدد ٥٢
يوليه - سبتمبر ١٩٩٦
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العدد التحرير	٣
● تأملات فى التاريخ والأدب الشعبى صفوت كمال	٧
● الشعر الشعبى د. غراء مهنا	١٦
● عروس الشعر تتعلم الكتابة تأليف: إرك. أ. هافلوك ترجمة: د. حسن البنا عز الدين	٣١
● القيم فى مواويل يوسف شتا إبراهيم حلمى	٤٣
● دراسة انثروبولوجية للوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية الشعبية د. مرفت العشماوى عثمان العشماوى	٦١
● من فنون الغناء الشعبى المصرى مصطفى شعبان جاد	٧١
● أغانى الحجيج فى إحدى قرى الصعيد أحمد الليثى	٧٦
● ذكريات فولكلورية: «ياليل... يا عين» توفيق حنا	٧٩
● الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبى (الظاهر والجذور) د. سليمان محمود	٨٦
● خرافات الهوسا وعاداتهم محمد عبدالواحد محمد	١٠٥
● التقييم الجمالى للنحت الإفريقى د. عز الدين إسماعيل أحمد	١١٠
● الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية د. شاه رستم شاه موساروف	١١٥
● نحو رصد دقيق لتحولات وتنويعات نوع أدبى شعبى (الفوازير) محمد حسن عبدالحافظ	١١٨
● احتفالية الختان فى مصر عبر التاريخ (العادة ـ المعتقد) د. شوقى عبدالقوى حبيب	١٢٢
● حكايات شعبية من محافظة أسوان أيمن حسن على	١٥١
ـ جولة الفنون الشعبية:	
● الفارغة زجاجة الشيشة راندا عبدالرحمن	١٦٠
● مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية سماء سليمان	١٦٣
● الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط د. السيد القماش	١٧١
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● ببليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان	١٧٧
● THIS ISSUE	١٩٠

العدد ٥٢ يوليه - سبتمبر ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. السيد القماش
راندا عبد الرحمن

● صورتا الغلاف :
ـ الغلاف الأمامى :
الفارغة زجاجة الشيشة
ـ الغلاف الخلفى :
فرقة إرسو جومنكا (إندونيسيا)

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى الآلى

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

ظل السؤال دوماً عن إسهامات المأثورات الشعبية فى تفسير المادة التاريخية هو موضوع البحث بين التاريخ والفولكلور؛ سؤال عن وعى المؤرخ بأهمية المأثورات الشعبية ودورها، ومصداقية الاعتماد عليها باعتبارها مصدرًا يمكن الاعتماد عليه فى تفسير الظواهر التاريخية الاجتماعية.

ويطرح الأستاذ **صفوت كمال** الفكرة، في مقاله «تأملات فى التاريخ والأدب الشعبى» معتمداً على بعض أعلام الفكر والتاريخ والأدب العربى؛ لرؤية ممثلى المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة روايات الرواة، وما حفظه لنا الموروث من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر... إلخ.

هذه الرؤيا تفتح الباب للحوار بين دارسى الثقافة العربية؛ للكشف عن المقومات والمكونات الأساسية للتواصل الثقافى، الذى تحقق عبر حقب التاريخ فى ثقافتنا، وغيرها من ثقافات. وبنظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتنوعة.

يحوى هذا العدد محوراً لأنواع «الشعر الشعبى»، يستهل بقراءة من منظور المقابلة بين الشفاهى والكتابى للدكتورة **غراء مهنا** بعنوان المحور نفسه. هذه القراءة تتأسس على مفاهيم ثلاثة: مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى الذى يستدعى مفهوم كلمة «شعبى» لدى **ڤان چنب** «وهى لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب؛ فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، ولكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى»، ثم مفهوم الشفهية بمعنى النقل عن طريق المشافهة وتقاليدها، وثالثاً مفهوم الشعر الطبيعى المبكر الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة. وبعد تحديد ماهية الشعر الشعبى تنتقل الدكتورة **غراء مهنا** إلى مراحل تكون القصيد الشعبى، وتتساءل عن أنواع الشفهيات من خلال علامات رئيسة: اللغة والتيمات والشكل، أى تكرار المفردات اللغوية وتكرار التيمات، وهل توجد خصائص مشتركة فى البناء الشعرى لهذه النصوص الشعرية الشعبية؛ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟.

وينقل لنا الدكتور **حسن البنا** عن الإنجليزية فصلين من كتاب **إرك. أ. هاڤلوك:** «عروس الشعر تتعلم الكتابة» ١٩٨٦ - إيماناً بتداخل التخصصات العلمية وحوارها فى كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية؛ لخلق «النظرة التركيبية» التى يشير إليها **هاڤلوك** فى بداية كتابه.

والكتاب الذى تبدأ المجلة فى نشر فصوله يسعى إلى تحقيق هذه النظرة، وهو من الكتابات التى تعنى بموضوع «الشفاهية والكتابية»، جمع فيه **هاڤلوك** خبرته التى امتدت عبر ثلاثة وثلاثين عاماً بالموضوع، وترجمته أيضاً حوار مع الثقافة اليونانية، وبخاصة جانب العصور اليونانية القديمة بوصفها قضية حديثة.

فى المحور نفسه يقدم الأستاذ **إبراهيم حلمى** مقالاً بعنوان: «القيم فى مواويل يوسف شتا»، يتناول فيه موضوعة «القيم» بين التصور الثقافى، كما حددها يان فانسينا، والتصور الفلسفى الذى قدمه د. **توفيق الطويل**، ومن هذين المفهومين يؤكد على دور الفن فى تأكيد وتثبيت قيم المجتمع. ومن هنا يستعرض مشوار الفنان **يوسف شتا** وتمرسه فى غناء الموال وتأليفه، وبخاصة المواويل القصصية الطويلة. ثم يستعرض نماذج من المواويل التى تسعى إلى تأكيد قيم الجماعة، والتى تتحاور مع مأثورنا الشعبى فى آن واحد.

تلى هذا المقال قراءة لكتاب الأستاذ **صفوت كمال:** «من فنون الغناء الشعبى المصرى» قام بها الأستاذ **مصطفى شعبان جاد**، وفيها عرض لمسألة تصنيف أحد موضوعات الأدب الشعبى: الأغنية - الموال - القصص؛ من حيث «الكلمة» لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقى، ويتدرج صاحب الكتاب ليشرح مفهوم «الأنواع الأدبية» التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية، التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج. وينتقل الكتاب إلى معالجة قضية التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى، بتقديم مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص «**شفيقة ومتولى**»، خمسة نصوص، تم جمعها من أكثر من راوٍ، ومن أكثر من منطقة على فترات مختلفة، وتنتهى القراءة بالإشارة إلى اقترابنا من وضع منهج مصرى تتشكل ملامحه فى دراسة تراثنا - إبداعنا الشعبى.

ويقدم الأستاذ **أحمد الليثى** نصاً من «أغانى الحجيج» من قرية ساحل طهطا، مركز طهطا، محافظة سوهاج - رواية الشيخ عبد اللطيف شهاب - مكوناً من: أغانى الوداع،

والمحمل النبوى، ورحلة الجمال؛ حيث إن هذا النوع من الغناء يظل من أبرز عطاءات قرى ونجوع مصر.

وفى ختام محور هذا العدد تقدم د. مرفت العشماوى دراسة ميدانية فى المجتمع القروى برشيد، حول الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية، من منظور انثروبولوجى فى قرية البرج. وتبدأ بعرض بعض التصورات النظرية عن الأغنية الشعبية، ثم نماذج لها من الجمع الميدانى، فى محاولة للتعرف على القيم الثقافية التى تعكسها الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل هذا المجتمع.

ثم يهدى الكاتب توفيق حنا مقاله «ذكريات فولكلورية: ياليل... ياعين» إلى روح الصديق عبد الحميد يونس أول من نشر «ياليل ياعين» فى جريدة الجمهورية ١٩٥٤، وصديقه عبد المنعم محمود عبدالله أول من حكى له «ياليل ياعين». ويحكى لنا عن رحلته مع هذه الأسطورة والتى تبدأ من محل حلاقة الأسطى «ياقوت» بالإسكندرية، إلى رسالته للفنان يحيى حقى الذى تحمس لها، وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى وغنائى.. وتجربة يحيى حقى فى كتابه الذى يحمل عنوانها، وأيضاً مصلحة الفنون وجهدها فى تحقيق حلم وطنى قومى يرتبط بمأثورنا، ويتساءل حنا: ماذا تريد هذه القصة - المصرية - أن تقول: وكأنها تقدم عقاب الخيانة، الفقد والندم والخسران، وتردد «ماذا يفيد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»..

ويستكمل الدكتور سليمان محمود قراءة مصنفات السحر الشعبى، فى دراسة ثالثة بعنوان «الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبى - الظاهرة والجذور»، وتنشغل دراسته بالرسوم ذات الصلة بالنصوص والممارسات التى تتردد كثيراً فى مصنفات السحر الشعبى هذه الرسوم التى تشكل ظاهرة فنية/ اعتقادية فى آن واحد. وفى بحثه عن جذور تلك المعتقدات، وقراءة الدلالات، يتناول الطلاسم (العصافير - الحدأة - العقارب - الفئران)، والأحجبة والتمائم من أجزاء الحيوان (الجلود - الدهون - الأسنان - الذيول - السيقان)، بالإضافة إلى الروحانية الكائنة فى الزعم بأن بعض الحيوانات تتشكل فى صورة حيوانات مختلفة (الأسد والثعبان). ونصل مع الدكتور سليمان إلى السؤال عن الجذور: رسوم الكهوف وكتابات التاريخ ومفهوم الطوطم بالمعنى الذى قدمه إميل دوركايم: «الأب المقدس أو الجد الأعلى الذى تنتسب إليه قبيلة؛ فهم جميعاً من سلالته» بجانب هذه النظرات، الاستعانة بالحيوان فى الكشف عن الطالع والتنبؤ بالمستقبل.

ومن الحيوان إلى الخرافة ومقال الأستاذ محمد عبد الواحد محمد حول تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاوسا - أصحاب لغة من أهم لغات غرب إفريقيا - وبعد مقدمة قصيرة عن شعب الهاوسا وأهمية لغته والتأثيرات المتبادلة بينها وبين اللغة العربية، يقدم الأستاذ عبدالواحد نماذج من بعض الحكايات الخرافية، ويثير تساؤلاً حول مقولة تيودور بنفى: عن المصدر الواحد - الهند أوروبية - فى مقابلة مع ما أشار إليه الأستاذ فاروق خورشيد فى فكرة تشابه الظواهر الفولكلورية، وخاصة الأدب الشعبى.

ويواصل الدكتور عز الدين إسماعيل أحمد موضوع تزاوج الفن الإفريقى والأوروبى، بالتركيز على مقتنيات «معرض بيرتز» من مطويات وتذكارات فى مقاله: «التقييم الجمالى للنحت الإفريقى» لنصل معه بعد متابعة دقيقة لأثر الثقافة الزنجية على فنون أوروبا إلى القول: إن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن للثقافة الزنجية أشياءها التى تقدم على مائدة الحضارة الإنسانية كلها.

من جامعة طشقند يكتب الدكتور **شاه رستم شاه موساروف** عن «الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية» والذى تبدى فى أنشطة المبدعين فى الأدب الشعبى، والآيات القرآنية التى تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية، ومؤلفات العلماء والأدباء العرب فى مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية، وأخيراً مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية باعتبارها منابع رئيسة.

ويقدم الأستاذ **محمد حسن عبد الحافظ** محاولة لرصد نوع أدبى شعبى «الفوازير» قام على جمعها من مدينة أبو تيج وبعض قراها من محافظة أسيوط بوصفها مجموعة أولية إلى أن تكتمل ذخيرة تمكن من التحليل الدقيق لفحص التحول والتنوع والمغايرة.

يلى ذلك دراسة الدكتور **شوقى عبد القوى حبيب**: «احتفالية الختان فى مصر عبر التاريخ - العادة والمعتقد». وهى تعتمد المنهج التاريخى فى تناول كتابات المؤرخين والرحالة والمستشرقين حول الظاهرة، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الرواة؛ حيث ترصد هذه الاحتفالية الشعبية فى: الملابس والمأكولات والمشروبات والأغانى والتمايز بين الجنسين وتوقيت الختان، وارتباط كل هذه العناصر بالوظيفة الاجتماعية للاحتفالات وأثرها على الصلة بين أفراد المجتمع الواحد.

ومن محافظة أسوان يقدم الأستاذ **أيمن حسن على** مجموعة من الحكايات الشعبية قام بجمعها من عزبة الإصلاح، مركز كوم أمبو، ومن الناصرية، مركز أسوان، وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص هوامش تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

ونلتقى وجولة الفنون الشعبية، ونبدأ مع موضوع «الفارغة: زجاجة الشيشة» للأستاذة **راندا عبدالرحمن**، التى تتناول الموضوع بوصفه إحدى الحرف التقليدية فى قلب مصر الإسلامية، مع التركيز على حى الجمالية ومنطقة النحاسين. وتستعرض مكونات الشيشة، ومنها إلى زجاجة الشيشة وطرق صناعتها وأنواع الزخارف المستخدمة فى تزيينها وخطوات التزيين المتباينة.

وتنقل لنا الأستاذة **سماء سليمان** وقائع «الندوة العلمية» إحدى فعاليات مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، والذى تقوم عليه الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ حيث تعرض لثمانية بحوث عن الموسيقى والمسرح والتعبير الحركى والفنون التشكيلية والسيرة الشعبية.

ومن أسيوط يقدم لنا الدكتور **السيد القماش**: قراءة فنية للرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط غرب المدينة، من وحدات نباتية وحيوانية وعناصر معمارية وأدوات الحياة اليومية، مما يؤكد على أن الفن الشعبى مرآة صادقة تعكس طبيعة الشعب.

وأخيراً، نصل إلى مكتبة الفنون الشعبية والجزء الثامن من «ببليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨» للأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**. والمجلة تدعو القراء لفتح باب الحوار حول هذه الببليوجرافيا بنشر الملاحظات والإضافات والتعليق على المنهج التصنيفى لهذه القائمة المهمة، والتى تقدم خدمة جليلة لحركة الدراسات الإنسانية المصرية والعربية.

تأمّلات في:

التّاريخ والأدب الشّعبيّ

صفوت كمال

حمل لنا التاريخ حكايات وقصصًا وأمثالاً، يحتار الباحث فى تصنيفها، بين ما هو أحداث تاريخية وبين ما هو حكايات من سالف العصر والأوان، أبدعها التصور الأدبى للإنسان العربى عن بعض أحداث الحياة؛ حيث تتحول الحكاية المروية إلى حدث له تاريخ، أو حينما تتحول الحادثة التاريخية إلى سالفة مروية وقصة شعبية، يلعب فيها الخيال دورًا كبيرًا.. ويغلفها الراوى بغلاف فنى، فيتحول الحدث الواقعى إلى حدث فنى.. بل قد يتحول وجودها الواقعى وشخصياتها فى صفحات التاريخ إلى حدث وشخصيات يفوق وجودها الفنى وجودها التاريخى.. ويصاغ حولها قصص فنى يبدعه الروائيون والرواة مما يخرج بهذه الأحداث والشخصيات من ساحة التاريخ إلى ساحة الإبداع الفنى، فتزهو بوجودها الفنى، الذى يؤكد، أيضًا، وجودها التاريخى فى صياغة أدبية.. وتتناقل صفاتها وكذلك ما واجه وجودها من أحداث لتصبح فى النهاية مثالاً فنيًا، يعلو بصيغته الإبداعية على واقع الحياة المعاشة فى عصر نشأتها، وما تلى هذا العصر من عصور حملت فى أعطافها عناصر تغيير وتعديل وتبديل لبعض شخوصها وعناصر أحداثها.

بل قد تتحول كلمات الصياغة، وما نطقت به أحداثها لتصبح مثلاً شائعًا أو حكمة سائرة.. ومن الكلمات الرصينة المصاغةبوصفها أمثالاً وحكمًا، يتحقق لأصحاب هذه القصص المروية والحكايات الشائعة، وجود يفوق وجودها التاريخى؛ ومن أبرز صور هذا النمط الفنى من صور التاريخ.. قصة «الزبّاء»، والتى ينسب إليها المثل الشائع: «بيدى لابيد عمرو»، والذى يردد إلى الآن فى أكثر من مناسبة، حينما يحدد الإنسان أن الأمر بيده لا بيد غيره.. وهو مثل يرتبط بمثل آخر شائع حتى الآن أيضًا، ويرتبط بقصة المثل السابق نفسها، وهو «لأمر أو لمكر ما جدع قصير أنفه»، ويرجع تاريخهما مع غيرهما من أمثال قيلت فى القصة نفسها، التى ارتبطت بتاريخ وقصة حياة الزباء، التى ترجع إلى أواخر القرن الثالث الميلادى (٢٨٥م).

والزباء: هى بنت عمر بن الظرب بن حسان بن أذينه بن السميدع، الملكة المشهورة فى العصر الجاهلى، صاحبة تدمر وملكة الشام والجزيرة، والتى اشتهرت عالمياً باسم زنوبيا Zenobia وقيل إن أمها من ذرية كليوباطرة، وكانت الزباء بارعة المعارف بديعة الجمال(١).

وقيل المثلان ضمن قصتها الطويلة وصراعها مع عمرو ابن عدى، وخدعة قصير لها حتى أمنته على مالها وتجارتها، وكيف أنه ثأر منها بأن حمل ألفى رجل مسلح على ألف بعير فى صناديق وزكائب حتى وصل إلى مدينتها. وكيف خرج الجند من مخابئهم، وخرجت الزباء إلى سربها الذى كانت قد أعدته بأن نَقَبَتْه تحت سريرها، وبنته لتهرب منه سراً إذا احتاج الأمر ذلك. ولكن قصير كان يعلم بأمر هذا النفق السرى فسبقها إليه، فأبصرت قصيراً عند نفقها مسلطاً سيفه فانصرفت راجعة، وتلقاها عمرو بن عدى فضربها، وقيل إنها مصت خاتمها وكان فيه سم ساعة. وقالت «بيدى لا بيد عمرو»، أو بقول آخر «بيدى ولا بيد ابن عدى»(٢).

وقيل فى قصتها التى تجمع بين أحداث التاريخ وأخيلة الأدب أمثال كثيرة. والأمثال العربية تجمع فى كثير من قصصها أحداثاً تاريخية ووقائع حدثت بالفعل، علاوة على تصويرها لخبرة وحكمة الإنسان التى استخلصها من تجاربه(٣).

وإذا راجعنا أيام العرب فى الجاهلية والإسلام، وكذلك قصص العرب فى الجاهلية والإسلام، بما تتضمن من وصف لأحداث لها وجود واقعى فى التاريخ وسوالف، رواها الخلف عن السلف، تروى أحداثاً وقصصاً واقعية؛ فالأيام هى تسجيل لأحداث، وهو نمط فى الأدب يشابه إلى حد كبير نمط القصص الواقعى. كما أن قصص العرب معين خصب للتعرف على حياة العرب؛ مدنيّتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم. «فالغرض من قصص العرب هو تثقيف الأذهان بذكر الطرائف، وانشراح الصدر بعرض اللطائف مع كشف نواحى التاريخ وإظهار مفاخر العرب»(٤).

وفى الواقع: إن كثيراً من أعلام الفكر العربى قد ضمنوا أعمالهم الأدبية والتاريخية تسجيلاً ووصفاً لكثير من أنماط الممارسات اليومية، وموضوعات من المأثورات الشعبية مما كان شائعاً فى عصورهم، وسجلوه بأسلوب ورؤيا خاصة تتوافق إلى حد كبير مع الأساليب المعاصرة فى جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها(٥).

ومازالت المعلومات التى سجلوها مصدراً رئيسياً فى معرفة الثقافة الشعبية التى كانت شائعة فى الحقب التى وضعوا فيها دراساتهم.. فالعمل العظيم **كتاب الأغانى** الذى وضعه أبو الفرج الأصفهانى (٨٩٧ - ٩٦٧م) - الذى ألفه أساسًا على الأصوات المائة التى اختارها للرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبى العوراء - هو كتاب أدب وتاريخ فى آن. فكان يقدم الصوت (نمط خاص من فنون الغناء) ويبين ناظم شعره وملحن موسيقاه. ثم يترجم لواحد أو أكثر، ومنهجه الذى التزمه فى تقصى المعلومات منهج دقيق فى مجالس الغناء والفن.

وقد قام أبو الفرج الأصفهانى فى الكتاب، بجمع ما حصره وأمكنه جمعه، من فنون الغناء العربى قديماً وحديثًا فى عصره، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته فى إيقاعه وأسلوب أدائه.

وقد يتخلل كل ذلك شىء من الجد والهزل والآثار والأخبار والسير، والأشعار المتصلة بأيام العرب المشهورة والأخبار المأثورة، وقصص الملوك فى الجاهلية والخلفاء فى الإسلام.

ويعد كتاب الأغانى مرجعاً مهمًا، لكل باحث فى الثقافة العربية، كما أنه موسوعة تضم التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأنساب والتراجم إلى غير ذلك من معارف ووصف للحياة وأنماط من السلوك، وهو يعد، بحق، سجلاً لحياة العرب.

أما إذا نظرنا إلى رائد المؤرخين العرب وهو أبو الحسن على بن الحسين المسعودى (ت ٩٥٧م) صاحب كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر(٦)، نجد أن ما أورده المسعودى من وصف وقصص، عن الحياة العربية وعن الرشيد بطل نكبة البرامكة، يتوافق، إلى حد كبير، فى الصياغة الفنية لبعض الأحداث مع فنية الكتابة الأدبية لألف ليلة وليلة، وبخاصة ما كان من أمر تزويج الرشيد أخته العباسة لجعفر البرمكى؛ فقد نقلها المسعودى عن الأصمعى فى أسلوب روائى، يخرج من إطار تسجيل الحدث تسجيلاً تاريخياً إلى مجال روايته رواية قصصية، وبأسلوب أدبى وصياغة فنية، تجعل من الحدث التاريخى حدثاً روائياً دراميا فى أحيان أخرى «وإذا استطردنا فى الحديث عما دونه المسعودى من

أنباء، وما أورده من أخبار، وما ذكره من روايات، وما قدمه من وصف لعجائب الموجودات وغرائب الكائنات، وما عرضه من سير وتراجم، وما قدمه من شرح للعادات والتقاليد، أو ما جمعه من معلومات جغرافية، نجد أن مادته - ومادة غيره من الرحالة والمؤرخين والجغرافيين وما أورده الأدباء العرب القدامى - وهذه المواد التاريخية والأدبية تحتاج إلى وقفة متأنية من دارسى الثقافة العربية، وإعادة قراءة التراث الثقافى العربى، من خلال منظور جديد ووجهة نظر أعمق مما كان وأكثر معاصرة.

وهو جهد يحتاج إلى منهج متكامل ومقارن يشترك فيه عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الإنسانية وليس دارسو التاريخ أو المأثورات الشعبية فحسب.

فلو تأملنا، على سبيل المثال، ما أورده المسعودى من حديث عن زبيدة زوجة الرشيد أيام حملت بالأمين (محمد) وعند مولده وبعده، سنجد موقفًا دراميًا يعادل ما واجهه ماكبث فى رائعة شكسبير. وإن كان نتاج الحدث مغايراً بين هذا وذاك، مع إدراكنا للفارق النوعى فى الأحداث التى صاحبت وكونت كلاً منهما.. وتلك التى كونت «دراما» الأمين وما صادفه فى حياته من نبوءات كان لها دور أساسى فى صوغ أحداث حياته.

يروى المسعودى عن زبيدة: أنه ذكر جماعة من الإخباريين وممن عنوا بأخبار العباسيين أن زبيدة رأت فى المنام ليلة علقت بمحمد، الأمين، كأن ثلاث نسوة دخلن عليها وهى بمجلس، فقعدت اثنتان عن يمينها وواحدة عن يسارها، فدنت إحداهن، فجعلت يدها على بطن أم جعفر، ثم قالت: **ملك فخم عظيم البذل ثقيل الحمل، نكد الأمر**، ثم فعلت الثانية كما فعلت الأولى وقالت: **ملك ناقص الجد، مغلول الحد، ممذوق الود، تجور أحكامه وتخونه أيامه**، ثم فعلت الثالثة وقالت: **ملك قصاف، عظيم الإيلاف كثير الخلاف قليل الأصناف**. قالت فاستيقظت وأنا فزعة فلما كان فى الليلة التى وضعت فيها محمداً، دخلن على وأنا نائمة كما كن دخلن فقعدن عند رأسى، ونظرن فى وجهى، ثم قالت إحداهن: **شجرة نضرة، وريحانة حسنة وروضة زاهرة**.

ثم قالت الثانية: **عين غدقة، قليل لبنها، سريع فناؤها، عجل ذهابها**.

وقالت الثالثة: **عدو لنفسه، ضعيف فى بطشه، سريع إلى عرشه، مزال عن عرشه**. فاستيقظت من نومى وأنا فزعة بذلك، وأخبرت بذلك قهرمانتى فقالت: بعض ما يطرق النائم، وعبث من عبث التوابع. فلما تم فصاله، أخذت مرقدى ليلة ومحمد أمامى فى مهده فإذ بهن قد وقفن على رأسى وأقبلن على ولدى محمد، فقالت إحداهن: **متلاف مهذار بعيد الآثار سريع العثار**.

ثم قالت الثانية: **ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، وراغب محروم، وشقى مهموم**. وقالت الثالثة: **احفروا قبره، ثم شقوا لحده، وقدموا أكفانه وأعدوا جهازه، فإن موته خير من حياته**.

قالت فاستيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسرى الأحلام والمنجمين، فكل يخبرنى بسعادته وطول عمره، وقلبى يأبى ذلك، ثم زجرت نفسى، وقلت: وهل يدفع الإشفاق والحذر والاحتراز واقع القدر أو يقدر أحد أن يدفع عن أحبابه الأجل.

هذه الصورة الدرامية كأنها رواية اعتمدت وقائع التاريخ ولكنها صيغت بقلم روائى جميل الأسلوب يتداخل فيها الحدث الواقعى مع الخيال والوهم. وتتراكم فيها الأحداث وراء النبوءات كما يمتزج فى عرض الحدث حدث مماثل من الماضى حينما تتماثل الأحداث والمواقف الإنسانية.

ويقول المسعودى: فقد كانت أم جعفر لا تعلق بالرشيد فشاور بعض مجالسه من الحكماء وشكى ذلك إليه، فأشار عليه بأن يغيرها، فإن إبراهيم الخليل عليه السلام كانت عنده سارة فلم تكن تعلق منه، فلما وهبت له هاجر، علقت منه بإسماعيل فغارت سارة عند ذلك فعلقت بإسحق. فاشترى الرشيد أم المأمون (عبد الله) فاستخلاها فعلقت بالمأمون. فغارت أم جعفر عند ذلك فعلقت بمحمد.

حينما أذكر هنا ما رواه المسعودى، لا أقصد بذلك سرد أحداث تاريخية، ولكن أهدف إلى تقديم نموذج من نماذج أسلوب المسعودى فى رواية ما يصل إليه من معلومات. وذلك الأسلوب الذى يجمع فى مادته بين الواقع التاريخى والفن التخيلى. وكيف تزخر معلوماته التاريخية بأخبار درامية. فكتب التاريخ العربى، زخر بمادة أدبية ثرية، تفيض بالمواقف

الإنسانية التى تصلح أن تكون مادة فنية يصوغها الأدباء فى أعمال فنية تكشف عن الذات العربية بموروثاتها الثقافية.

فليس التاريخ هو تاريخ للصراعات، بل هو تاريخ للمواقف الإنسانية بما تحتويه تلك المواقف من تأملات وتصورات. **أما إذا تأملنا ما ورد فى كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات[٧] لزكريا القزوينى** (١٢٦٨ - ١٣٣٨م) وما تضمنته معلوماته، من حكايات وقصص ووصف لأحداث وكائنات، نقل بعضها عن المسعودى، فإننا نجد وصفًا للعديد من أنواع السمك والحيوانات العجيبة والكائنات الغريبة، مما تتضمنه الحكايات الشعبية، من وصف للعوالم الغريبة، التى يصادفها الإنسان فى حياته خلال تجواله عبر الأماكن والأزمنة.

كما نلحظ تماثلاً بين ما ورد من وصف لمغامرات البحارة وأبطال الحكايات المدونة، وبين ما ورد فى الحكايات الشعبية الشفاهية من أحداث؛ بل قد تتداخل الرؤى، بين ما ورد فى كتب التاريخ والجغرافيا والرحالة، عن عجائب المخلوقات فى عالم البحار، وبين ما يرويه البحارة فى الخليج العربى من قصص قديمة أو حكايات سمعوها أو عن أحداث عايشوها فى عالم البحر، حينما كانوا يقومون برحلات للغوص فى أعماق البحر، بحثًا عن المحار الكامن فيه اللؤلؤ، أو فى رحلات السفر البعيدة من الخليج إلى المحيط، فى التجارة مع سكان سواحل إفريقيا وموانىء الهند، وما يصادفهم من أهوال؛ وهو ما نجد بعض عناصره، فى التراث العربى القديم الذى تناول حياة البحر ومغامرات البحارة[٨].

بل قد يذهب بنا التصور الفنى إلى افتراض أن صور الكائنات الغريبة التى تروى فى الحكايات الشعبية ما هى إلا تصوير فنى وصياغة أدبية، لما شاع فى كتب المؤرخين والرحالة والجغرافيين، من وصف لبعض الكائنات، أو أن تلك الصور كانت فى الأصل من إبداع الخيال الشعبى وما صاغته قريحة الفنانين والأدباء القدامى فى عصور ما قبل التاريخ من تصورات تجريدية وتخيلات سيريالية عن عالم الطبيعة المليء بالغرائب والعجائب والمخلوقات المدهشة والحيوانات والطيور الجميلة أو المرعبة وأشكال النبات والحشرات التى تثير دهشة الإنسان وحيرته.

بل إن ما ذكره القزوينى عن عالم الأسماك والطيور وطائر الرخ مما اختلط بين ما رواه السندباد البحرى من مشاهدات وبين ما ذكره القزوينى عن حكاية الرجل الذى كان يسكن أصفهان، والذى ركب البحر مع بعض التجار، وصادف أهوالاً عجيبة وعاش تجارب غريبة، وكأنه السندباد فى مغامراته، ويحتار الإنسان فى تحديد مصادر معلومات القزوينى ومصادر السندباد. **كما أن حكايات ألف ليلة وليلة تموج بحقائق من التاريخ، ومعارف علمية تنقل المعلومات فى أسلوب روائى إلى عامة الناس الذين قد يصعب عليهم استقصاء المعلومات العلمية والتاريخية والجغرافية من الكتب أو التعرف على قصص السلف وأخبار الأبطال من المدونات التى خطها السابقون.**

ولقد كانت دراسة د. سهير القلماوى عن ألف ليلة دراسة رائدة، فى مجال الكشف عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، فى التعريف بما حظيت به ألف ليلة وليلة من اهتمام علمى وأدبى عالمى[٩].

وإذا انتقلنا من عالم ألف ليلة وليلة الرحب إلى عالم المفكرين القدامى والأدباء والمؤرخين سوف نجد من بين أعلام العرب **الأصمعى بن عبد الملك الباهلى** (٧٤٠ - ٨٣١) نموذجًا يعتز به فى توثيق المرويات، فهو راوية «لذى جد وهزل بعد أن يكون محسناً»، وقد كانت أخبار الأصمعى مصدراً ثرياً، لأقدم صور التأليف القصصى، ونحس أن هذه الأخبار قد تمت ارتجالاً، وتضخمت بأقلام الأدباء من ناحية، وبألسنة القصّاصين والندامى والمستظرفين من ناحية أخرى. ووجدها الفنان الشعبى أشبه بزهور متناثرة نابتة فى أرض خصبة - ولكن بين الغثاء والأحجار - وجمعها حتى دون أن يحاول بلورة مغزاها العام[١٠].

أما **عمرو بن بحر الجاحظ** فيعد نموذجاً أدبيًا خاصًا؛ فقد كان «عالمًا محيطاً بمعارف عصره لا يكاد يفوته شيء منها سواء فى ذلك أصيلها ودخيلها، وسواء ما كان إلى العلم والتحقيق، وما كان إلى الأخبار والأساطير، وكان راوية من رواة اللغة وآدابها، أخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية، دقيق المعرفة، قوى الملكة فى نقد الآثار وتمييزها[١١]، فكتاباته «تتميز بالبراعة فى الوصف والقدرة على التمييز، ودقة فى التصوير الحسى والنفسى، وميل إلى الفكاهة. وكان

يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميله فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، وبعد عن استخدام الخيال والصور المجازية[١٢]، **والجاحظ بمؤلفاته العظيمة - وبخاصة الحيوان والبخلاء، والبيان والتبيين، والمحاسن والأضداد، إلى غير ذلك من مؤلفات ورسائل وضعها - يعد أحد أعلام الفكر العربى الذين حددوا معالم الطريق فى النظر إلى موضوعات الأدب الشعبى ومأثورات العامة، وقدموا لنا من خلال رؤيتهم الشخصية والموضوعية صورًا حية نقلوها نقلاً دقيقًا وبليغًا، وهو أول من صاغ فنون العامة وآدابها صياغة أدبية فصيحة.**

بل إنه من الممكن القول بأن صيغ تدوين المأثورات الشعبية وأنماطها التعبيرية المختلفة والمتنوعة، فى كتب التراث العربى المتعددة، ليست صيغًا وأنماطاً مستحدثة أو قاصرة على طبقات معينة هى الطبقات الشعبية وعامة الناس؛ بل هى فنون قولية أدبية متواترة وجدت لدى عدد غير قليل من الكتاب والأدباء العظام، والذين وعوا قيمة هذا الإبداع فنياً وموضوعياً، ووظيفته فى الحياة اليومية للإنسان، فاحتفوا به وسجلوه فى أعمالهم والتى شكلت بصيغها الأدبية الطابع المتميز للتراث العربى، بما تحتويه تلك الصيغ من دلالات ثقافية.

فابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) حينما جعل موضوع علم التاريخ الحياة الاجتماعية وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية، بحث فى أحوال العمران والملك والكسب والعلوم والصنائع المختلفة.

«ولن يستطيع باحث فى الآداب العامية والشعبية أن يغفل ابن خلدون الذى أعانه ملمحه الاجتماعى، وملاحظاته المباشرة، على أن يسجل من المعارف والروايات والشواهد. وهو وإن وجد فى عصر الطوائف، وإن تجاوزته الحياه قروناً، وإن تأثرت ظروفه المتشابكة؛ إلا أنه يثبت بطريقة مباشرة وغير مباشرة أن التراث الأدبى العربى أوسع وأعظم مما كان يظن، وأن فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون. وأن هذا الأدب العربى المتسع المتنوع ينزع إلى الوحدة من ناحية، ويحتفظ فى مضامينه بوظائف لاتزال حياتنا اليومية فى حاجة إليها»[١٣].

وكما يقول أيضاً د. عبد الحميد يونس: «لقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ومن دراسته على السواء واستطاع بنزعته إلى التعميم الفلسفى أن يضع أمام الباحثين بعض أوجه التشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان الجمعى وبين الأدب البدوى المعبر عن هذا الوجدان. وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتواصل على مدى التاريخ وتحتفظ بمشخصاتها على الرغم من الانتشار فى المكان واختلاف اللهجات، كما أنه يميط اللثام عن الاتجاه الملحمى الأصيل فى الأدب العربى، ويبرز الركنين الأساسيين وهما الحرب والحب[١٤]».

وإذا تأملنا المنهج العلمى الذى كان شائعًا بين المؤرخين العرب وهو النقل من كتب من ألف قبلهم، والرواية عن أناس وضعوا فيهم ثقتهم، وتسجيل مشاهداتهم. وهم «يرعون فى ذلك كله أمانة النقل والرواية وصدق التسجيل وهذه شروط أساسية فى البحث العلمى[١٥]».

هذا المنهج فى تقصى المعلومات وجمعها اتبعه **المقريزى (تاج الدين أحمد بن على)** (١٣٦٤ - ١٤٤٢) فى كتابه «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» الذى يعتبر مصدراً هاماً من مصادر المعرفة بالمأثورات الشعبية التى كانت شائعة فى عصره، ومازال بعض منها شائعًا للآن واستكناه عوامل التغيير الحادثة فيها.

وقد سار المقريزى على نهج أستاذه ابن خلدون فى تسجيله للحياة العامة فى عصره. وعن المنهج الذى سلكه يقول: «وأما أنحاء التعاليم التى قصدت فى هذا الكتاب فإنى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى: النقل من الكتب المصنفة فى العلوم، والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس، والمشاهد لما عاينته ورأيته[١٦]». ومنهج المقريزى فى ذلك يتماثل مع اتجاه الباحثين الفولكلوريين المعاصرين فى جمع مادة بحثهم. والمقريزى حينما ينظر إلى «الثقافة المادية» المتمثلة أمامه لا يغفل تتبع «الثقافة العقلية» والمصاحبة لأشكال هذه الثقافة المادية.

كما أنه يدرك بوضوح أن «لكل أمة من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم واختلاف عقائدهم، أخباراً عندهم معروفة شائعة ذائعة بينهم. ولكل مصر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به، يعرفها علماء ذلك المصر فى كل عصر».

ولا شك أن **كتاب الجبرتى (١٧٥٤ - ١٨٢٥)**[١٧] يعتبر عملاً فريداً وسجلاً رائعاً للحياة اليومية فى عصره، كما أن ما يحتويه من مادة عن تاريخ مصر الاجتماعى يعتبر مبحثًا مهماً من مباحث الدراسات الفولكلورية، وبخاصة عن الحياة فى الفترة ما بين القرنين ١٨، ١٩.

وأعمال كل واحد من أعلام المفكرين والمؤرخين والأدباء العرب تحتاج إلى دراسة مستأنية مستقصية من وجهة نظر علم المأثورات الشعبية.

كما أن السيرة الشعبية بطبيعتها الأدبية مصدر آخر من مصادر المعرفة التاريخية.

فالسيرة: هى تصوير أدبى نثرى وشعرى لرؤية المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة، رواه الراوون عبر حقب الزمان.

فالسيرة صور أدبية للتاريخ الاجتماعى لبطل من الأبطال فى إطار أحداث مجتمعه.

وعلى أية حال، فكل من التاريخ والأدب تسجيل لأشكال الحياة الإنسانية من خلال منظور وجدانى.

ولا شك أن الاهتمام المعاصر بالأدب والتاريخ فى الثقافة العربية سوف يكشف النقاب عما حمله التراث الأدبى من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر ووصف لمجالس العرب، وسوف يكشف هذا الاهتمام العلمى عن جوانب عديدة غفل التاريخ العربى عن ذكرها.

فالأدب - وبخاصة الأدب الشعبى نظراً لطبيعة مادته ومصادر إبداعه - سجل فنى لحياة الإنسان.

بل إن التعاون الخلاق بين دارسى الأدب الشعبى والتاريخ وبين دارسى الثقافة العربية والثقافات غير العربية سوف يكشف عن المقومات والمكونات الأساسية؛ للتواصل الثقافى الذى تحقق عبر حقب التاريخ بين الثقافة العربية وغيرها من ثقافات وبنظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتعددة.

وعلى أية حال، فإن الجهود المبذولة فى الكشف عن مقومات التاريخ فى الأدب وتواصل الثقافة العربية... هى كما قيل فى المثل السائر الذى أورده الميدانى فى مطلع قصة الزباء الشهيرة - «**خطب يسير فى خطب كبير**».

وهو مطلع قصة الزباء التى أوردها الميدانى فى مجمع الأمثال جـ ١ ص ٣٢٥ - ٣٢٩ والتى ننقلها هنا بنصها الآتى:

«قال قصير بن سعد اللخمى لجذيمة بن مالك بن نصر الذى يقال له جذيمة الابرش، وجذيمة الوضاح. والعرب تقول للذى به البرص، به وضح، تفادياً من ذكر البرص. وكان جذيمة ملك ما على شاطىء الفرات. وكانت الزباء ملكة الجزيرة، وكانت من أهل باجرمى، وتتكلم بالعربية، وكان جذيمة قد وترها بقتل أبيها، فلما استجمعت امرها، وانتظم شمل ملكها، أحبت ان تغزو جذيمة، ثم رأت ان تكتب إليه أنها لم تجد ملك النساء إلا قبحاً فى السماع، وضعفاً فى السلطان، وانها لم تجد لملكها موضعاً، ولا لنفسها كفؤاً غيرك، فأقبل إلى لاجمع ملكى إلى ملكك، واصل بلادى ببلادك، وتقلد امرى مع امرك. تريد بذلك الغدر. فلما أتى كتابها جذيمة، وقدم عليه رسلها، استخفه ما دعته إليه، ورغب فيما اطمعته فيه، فجمع اهل الحجا والرأى من ثقاته، وهو يومئذ ببقة من شاطىء الفرات، فعرض عليهم ما دعته إليه وعرضت عليه، فاجتمع رأيهم على أن يسير إليها فيستولى على ملكها، وكان فيهم قصير، وكان أريباً حازماً أثيراً عند جذيمة، فخالفهم فيما اشاروا به وقال: **رأى فاتر وغدر حاضر**. فذهبت كلمته مثلاً. ثم قال لجذيمة: الرأى ان تكتب إليها، فإن كانت صادقة فى قولها فلتقبل إليك، وإلا لم تمكنها من نفسك، ولم تقع فى حبالتها، وقد وترتها وقتلت اباها. فلم يوافق جذيمة ما اشار به. فقال قصير:

إنى امرؤ لا يميل العجز ترويتى

إذا أتت دون شىء مرة الوذم

فقال جذيمة: لا، ولكنك امرؤ **رأيك فى الكن لا فى الضح**. فذهبت كلمته مثلاً. ودعا جذيمة عمراً بن عدى ابن اخته فاستشاره فشجعه على المسير وقال: ان قومى مع الزباء، ولو قد رأوك صاروا معك. فاحب جذيمة ماله، وعصى قصيراً فقال قصير: **لا يطاع لقصير امر**. فذهبت مثلاً. واستخلف جذيمة عمرو بن عدى على ملكه وسلطانه، وجعل عمرو بن عبد الجن معه على جنوده وخيوله، وسار جذيمة فى وجوه اصحابه، فاخذ على شاطىء الفرات من الجانب الغربى، فلما نزل دعا قصيراً فقال: ما الرأى ياقصير؟ فقال قصير: **بيقة خلفت الرأى**. فذهبت مثلاً. قال: وما ظنك بالزباء؟ قال: **القول رداف، والحزم عثراته تخاف**. فذهبت مثلاً. واستقبله رسل الزباء بالهدايا والالطاف فقال: ياقصير، كيف ترى؟ قال: **خطب يسير فى خطب كبير**. فذهبت مثلاً. وستلقاك الجيوش، فإن سارت امامك فالمرأة صادقة. وان اخذت جنبتيك واحاطت بك من خلفك فالقوم غادرون بك، فاركب العصا فإنه لا يشق غباره. فذهبت مثلاً. وكانت العصا فرساً لجذيمة لا تجارى. وإنى راكبها ومسايرك عليها. فلقيته الخيول والكتائب، فحالت بينه وبين العصا، فركبها قصير،

ونظر إليه جذيمة على متن العصا مولياً. فقال: ويل امه **حزمًا على متن العصا**. فذهبت مثلاً. وجرت به إلى غروب الشمس ثم نفقت، وقد قطعت أرضاً بعيدة، فبنى عليها برجا يقال له برج العصا وقالت العرب: **خير ما جاءت به العصا**. فذهبت مثلاً. وسار جذيمة وقد احاطت به الخيل حتى دخل على الزباء، فلما رأته تكشفت فإذا هى مضفورة الاسب فقالت: يا جذيمة، **أدأب عروس ترى**؟ فذهبت مثلاً. فقال جذيمة: **بلغ المدى، وجف الثرى، وامر غدر ارى**. فذهبت مثلاً. ودعت بالسيف والنطع ثم قالت: ان دماء الملوك شفاء من الكلب. فأمرت بطست من ذهب، قد أعدته له، وسقته الخمر حتى سكر واخذت الخمر منه مأخذها، فأمرت براهشيه فقطعا، وقدمت إليه الطست وقد قيل لها: ان قطر من دمه شيء فى غير الطست طلب بدمه. وكانت الملوك لا تقتل بضرب الاعناق إلا فى القتال، تكرمة للملك، فلما ضعفت يداه سقطتا، فقطر من دمه فى غير الطست فقالت: لا تضيعوا دم الملك. فقال جذيمة: **دعوا ما ضيعه اهله**. فذهبت مثلاً. فهلك جذيمة، وجعلت الزباء دمه فى ربعة لها، وخرج قصير من الحى الذى هاكت العصا بين أظهرهم، حتى قدم على عمرو بن عدى، وهو بالحيرة فقال له قصير: أثائر انت؟ قال: **بل ثائر سائر**. فذهبت مثلاً. ووافق قصير الناس، وقد اختلفوا، فصارت طائفة مع عمرو بن عدى اللخمى، وجماعة منهم مع عمر بن عبد الجن الجرمى، فاختلف بينهما قصير حتى اصطلحا، وانقاد عمرو بن عبد الجن لعمرو بن عدى: تهيأ واستعد، ولا تبطلن دم خالك. قال: وكيف لى بها وهى امنع من **عقاب الجو**؟ فذهبت مثلاً. وكانت الزباء سألت كاهنة لها عن هلاكها فقالت: ارى هلاكك بسبب غلام مهين غير أمين، وهو عمرو بن عدى، ولن تموتى بيده **ولكن حتفك بيدك**، ومن قبله ما يكون ذلك. فحذرت عمرا، واتخذت لها نفقاً من مجلسها الذى كانت تجلس فيه إلى حصن لها داخل مدينتها. وقالت: ان فجأنى امر دخلت النفق إلى حصنى. ودعت **رجلاً مصوراً**[18] من اجود اهل بلاده تصويراً، واحسنهم عملاً، فجهزته واحسنت إليه وقالت: سر حتى تقدم على عمرو بن عدى متنكراً فتخلو بحشمه، وتنضم إليهم، وتخالطهم، وتعلمهم ما عندك من العلم بالصور، ثم اثبت لى عمرو بن عدى معرفة، **فصوره جالساً**، وقائماً، وراكباً، ومتفضلاً، ومتسلحاً بهيئته ولبسته ولونه، فإذا احكمت ذلك فأقبل إلى. فانطلق المصور حتى قدم على عمرو بن عدى، وصنع الذى أمرته الزباء، وبلغ من ذلك ما أوصته به، ثم رجع إلى الزباء بعلم ما وجهته له من الصورة على ما وصفت وأرادت ان تعرف عمرو بن عدى فلا تراه على حال إلا عرفته وحذرته وعلمت علمه. فقال قصير لعمرو بن عدى: اجدع انفى، واضرب ظهرى ودعنى وإياها. فقال عمرو: ما أنا بفاعل، وما انت لذلك مستحقاً عندى. فقال قصير: خل عنى اذن وخلاك ذم. فذهبت مثلا. فقال له عمرو: فأنت أبصر. فجدع قصير انفه، واثر آثاراً بظهره فقالت العرب: **لمكر ما جدع قصير أنفه**. وفى ذلك يقول المتلمس:

وفى طلب الاوتار ما حز انفه

قصير ورام الموت بالسيف بيهس

ثم خرج قصير كأنه هارب، واظهر ان عمروا فعل ذلك. وأنه زعم أنه مكر بخاله جذيمة، وغره من الزباء. فسار قصير حتى قدم على الزباء فقيل لها ان قصيراً بالباب، فأمرت به، فأدخل عليها، فإذا انفه قد جدع، وظهره قد ضرب فقالت: ما الذى ارى بك يا قصير؟ قال: زعم عمرو انى قد غررت خاله، وزينت له المصير اليك، وغششته، ومالأتك، ففعل بى ما ترين، فأقبلت إليك وعرفت إنى لا أكون مع أحد هو أثقل عليه منك. فأكرمته، واصابت عنده من الحزم والرأى ما أرادت. فلما عرف أنها استرسلت إليه، ووثقت به قال: إن لى بالعراق اموالاً كثيرة، وطرائف، وثياباً، وعطراً، فابعثينى إلى العراق لأحمل مالى، وأحمل إليك من بزورها وطرائفها وثيابها وطيبها وتصيبين فى ذلك ارباحاً عظاماً، وبعض ما لا غنى للملوك عنه. وكان أكثر ما يطرفها من التمر الصرفان، وكان يعجبها. فلم يزل يزين ذلك، حتى اذنت له، ودفعت إليه اموالاً، وجهزت معه عبيداً. فسار قصير بما دفعت إليه، حتى قدم العراق، وأتى الحيرة متنكراً فدخل على عمرو فأخبره الخبر وقال: جهزنى بصنوف البز والامتعة، لعل الله يمكن من الزباء، فتصيب ثأرك، وتقتل عدوك، فأعطاه حاجته، فرجع بذلك إلى الزباء، فأعجبها ما رأت، وسرها وازدادت به ثقة، وجهزته ثانية، فسار حتى قدم على عمرو فجهزه وعاد إليها. ثم عاد الثالثة وقال لعمرو: اجمع لى ثقات اصحابك، وهيىء الغرائر والمسوح، واحمل كل رجلين على بعير فى غرارتين، فإذا دخلوا مدينة الزباء أقمتك على باب نفقها، وخرجت الرجال من الغرائر[19] فصاحوا بأهل المدينة فمن قاتلهم قتلوه، وإن اقبلت الزباء تريد النفق جللتها بالسيف. ففعل عمرو ذلك، وحمل الرجال فى الغرائر بالسلاح، وسار يكمن النهار ويسير الليل، فلما صار قريباً من مدينتها تقدم قصير فبشرها وأعلمها بما جاء به من المتاع والطرائف وقال لها: **آخر البز على القلوص**. فأرسلها مثلاً. وسألها ان تخرج فتنظر إلى ما

جاء به. وقال لها: جئت بما صاءَ وصمت. وذهبت مثلا. ثم خرجت الزباء فأبصرت الابل تكاد قوائمها تسوخ في الأرض من ثقل احمالها، فقالت: ياقصير:

ما للجمال مشيها وئيدا

أجندلا يحملن ام حديدا

ام صرفانا تارزا شديدا

فقال قصير في نفسه: بل الرجال قبضاً قعودا. فدخلت الابل المدينة، وكان بيده منخسة، فنخس بها الغرارة فأصابت خاصرة الرجل الذى فيها فضرط فقال البواب بالرومية: (بشنب ساقا) يقول، **شر في الجوالق**. فأرسلها مثلا. فلما توسطت الابل المدينة أنيخت، ودل قصير عمراً على باب النفق الذى كانت الزباء تدخله، وأرته إياه قبل ذلك، وخرجت الرجال من الغرائر فصاحوا بأهل المدينة، ووضعوا فيهم السلاح، وقام عمرو على باب النفق؛ وأقبلت الزباء تريد النفق فأبصرت عمرو فعرفته بالصورة التى صورت لها، فنضت خاتمها، وكان فيه السم وقالت: **بيدى لا بيد ابن عدى**. فذهبت كلمتها مثلا. وتلقاها عمرو فجللها بالسيف، وقتلها، وأصاب ما أصاب من المدينة واهلها، وانكفأ راجعاً إلى العراق. وفى بعض الروايات، مكان قولها: أدأب عروس ترى؟ أشوار عروس ترى؟ فقال جذيمة: أرى دأب فاجرة غدور بظراء نفلة. قالت: **لا من عدم مواس، ولا من قلة أواس، ولكن شيمة من اناس**. فذهبت مثلاً.

الهوامش

(١) راجع: خير الدين الزر كلى/ الأعلام - بيروت، ١٩٦٩، ط ٣، حـ ٣، ص ٧٢ والموسوعة العربية الميسرة، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥ ومحمد فريد أبو حديد/ زنوبيا - ط ٧، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨ وقد تناول الاستاذ محمد فريد أبو حديد شخصية زنوبيا تناولاً روائياً جمع بن التصور الفنى الروائى وبين الأحداث التاريخية، مع ما يحوط شخصيتها من غموض تاريخى.

(٢) قدم المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين) ت: ٣٤٦ = ٩٥٧ فى كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر» دار الاندلس بيروت ١٩٦٦ حـ ٢ ص ٧٢ وما بعدها - شخصية الزباء تقديماً تاريخياً يرقى إلى مستوى الرواية الفنية لأحداث حياة الزباء.

(٣) راجع قصة هذين المثلين وغيرهما من أمثال قيلت خلال سرد حياة الزباء فى: مجمع الأمثال لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى الميدانى - توفى ١١٢٤م. منشورات دار الحياة ببيروت ١٩٦١، حـ ١، ص ٣٢٥ - ٣٢٩. وفى نهاية هذا المقال سوف أقدم النص الكامل لقصة الزباء كما أوردها الميدانى فى مجمع الأمثال.

(٤) محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، قصص العرب، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٧١ - ١٩٧٢ - أربعة أجزاء. وراجع أيضاً مؤلفاتهم عن: أيام العرب فى الجاهلية، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٤٢، وأيام العرب فى الإسلام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط ٣، ٦٨.

(٥) صفوت كمال/ مناهج بحث الفولكلور العربى، بين الأصالة والمعاصرة - مجلة عالم الفكر، المجلد السادس العدد الرابع/ الكويت، يناير - مارس ١٩٧٦ ص ١٧٣ - ٢١٠.

(٦) المسعودى/ مروج الذهب ومعادن الجوهر، حققه وضبطه أسعد داغر، دار الاندلس بيروت ١٩٧٣، حـ ٢، ص ٢٥٠ وما بعدها - جـ ٣، ص ٣٨٩ وما بعدها.

(٧) القزوينى/ عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه/ فاروق سعد، دار الآفاق الحديثة بيروت ١٩٧٣.

(٨) راجع: صفوت كمال/ الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة - وزارة الإعلام، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٨٦.

(٩) راجع:

(أ) سهير القلماوى/ ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.

(ب) عبد الصاحب العقابى/ ديوان ألف ليلة وليلة، (كتاب مجلة التراث الشعبى، ١). بغداد ١٩٨٠، فقد حقق المؤلف فى هذا الديوان ما ورد من الأشعار فى ألف ليلة وليلة.

(١٠) أحمد كمال زكى، الأصمعى - «مجلة عالم الفكر»، م ١٣، ١٤ ابريل - يونيو ١٩٧٢ - ص ٢٢٧: ٢٥٨.

الأصمعى (سلسلة أعلام العرب، ١٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٧٧.

(١١) البخلاء للجاحظ، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجرى، (سلسلة ذخائر العرب، ٢٣) دار المعارف بمصر، ص ١٨.

(١٢) الموسوعة العربية الميسرة، ص ٥٩١.

(١٣) عبد الحميد يونس/ الأدب الشعبى عند ابن خلدون، بحث معاد نشر بكتاب «دفاع عن الفولكلور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ - ص ١١٧ - ١٣٣.

(١٤) المرجع السابق ص ١٣٠.

(١٥) حسن الساعاتى/ المنهج العلمى فى مقدمة ابن خلدون، من أعمال مهرجان ابن خلدون، المركز القومى للبحوث الاجتماعية القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٠٣ - ٢٢٧.

(١٦) المقريزى/ المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.

(١٧) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار.

(١٨) يتبين لنا من ذلك أن مفهوم التصوير ورسم الأشخاص كان شائعاً فى عصرها. وكان تسجيل صور الشخصيات ورسم جوانب من حياتهم، وسيلة من وسائل التعرف على أسلوب تفكيرهم وطرائق سلوكهم.

(١٩) تذكرنا هذه الحكاية بحكاية على بابا والأربعين حرامى الشائعة فى تراثنا الشعبى العربى.. كما تثير فى الذاكرة قصة حصان طروادة الخشبى، بل تذهب بنا إلى الحكاية المصرية القديمة التى تروى عن «تحوتى» القائد العسكرى المصرى أحد قواد الملك تحوتمس الثالث ١٤٦٨ - ١٤٣٦ ق. م، وسادس ملوك الأسرة الثامنة عشرة. الذى تزوج بعد موت أبيه تحوتمس الثانى من بنت عمته حتشبسوت، وكان صبياً لا يبلغ الثامنة من عمره، وقام الاثنان باعتبارهما شريكين فى العرش بحكم مصر، ولكن لم يمض أكثر من أربع سنوات حتى استقلت حتشبسوت بالحكم، وتركت تحوتمس الثالث قابعاً فى داره بوصفه زوجاً للملكة فقط. وبعد ١٨ سنة استطاع تحوتمس أن يقضى على الملكة، واستقل بالعرش وسجل لنفسه فى التاريخ بطولات قل أن فاز بها فرعون آخر. وقد ترك لنا التاريخ حوليات تحوتمس الثالث. وتحمل تلك الحوليات معلومات عديدة عن الكثير من الحياة الاجتماعية والتقدم الحضارى. وكان يكتب هذه الحوليات كتاب ملحقون بالجيش علاوة على ما سجل على جدران المبانى التى أمام قدس الأقداس لمعبد الكرنك.

وتروى قصة تحوتى أحد قواد تحوتمس الثالث، أن تحوتى فشل فى الاستيلاء على مدينة يافا بعد حصار طويل ولجأ إلى الحيلة والخديعة، فأوهم أمير يافا أنه يريد المهادنة وخيانة سيده فرعون مصر وبعد أن صدقه الأمير قبل أن يذهب ومعه زوجته وابنه إلى معسكر تحوتى للاتفاق على تفاصيل الاستسلام، وفى أثناء الحديث أسرع بعض الضباط من المصريين بتقييد أمير يافا، ونفذ تحوتى حيلته بأن وضع مائتى جندى مدججين بأسلحتهم فى مائتى غرارة واختار خمسمائة جندى لحملها إلى داخل المدينة، مدعياً أنها جزية يقدمها إلى أمير المدينة. وسار الموكب يتقدمه سائق عربة الأمير حتى دخلوا إلى المدينة وهنا هاجموا أهلها واستولوا عليها وأسروا أعداداً كبيرة منهم. وأرسل تحوتى إلى ملكه تحوتمس الثالث رسالة يقول فيها. «فلتهنأ، لقد سلم إليك والدك آمون العظيم أمير يافا وكل قومه ومدينته كذلك. أرسل رجالاً ليحملوهم أسرى حتى تملأ معبد أبيك آمون ملك الآلهة بالعبيد ذكوراً وإناثاً، أولئك الذين أصبحوا صرعى تحت قدميك إلى أبد الآبدين».

وقد ذكر د. عبد المنعم أبو بكر أن هذا النص ورد على بردية هاريس رقم ٥٠٠ المحفوظة فى المتحف البريطانى. راجع عبد المنعم أبو بكر، الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول، جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة والإعلام الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص ١٧٧ - ١٧٨.

الشعر الشعبى

د. غراء مهنا

«لزمن طويل طويل طويل، بعد أن اختفى الشعراء
ظلت أغانيهم تهيم فى الشوارع»
Charles Trenet, L'âme des Poétes

منذ انتشار الطباعة بدا الإنسان مسكوناً بشعور بالندم على عالم «اللمس والسمع»، فمنذ نهاية القرن الثامن عشر تغيرت أشياء كثيرة، وخلال السنوات القليلة الأخيرة بدأنا نتجه من جديد إلى الأدب الشفوى، إلى سماع الأصوات البدائية التى يبدو أن الناس قد أصبحوا صمًّا بالنسبة لها - إن هذا الأدب يجب أن يناضل حتى لا يفنى أمام الغزو الجديد للتكنولوجيا والكمبيوتر وتطور العلوم. ونشاهد عودة جبرية للشفوية، وتصبح الدراسات المخصصة لها فى تزايد مستمر.

ونشير إلى أهمية الدور الذى لعبته الآداب الشعبية والفولكلور فى تاريخ الإنسانية. إن كلمة «فولكلور» التى ابتدعها W.J.Thoms عام ١٨٤٦ اشتقاقًامن كلمة "FOLK" أى «شعب» و "Lore" وهى كلمة قديمة تشير إلى «المعرفة»، تتعلق بمجموعة من العادات.

إن الشعر الشعبى هو جزء من التراث الثقافى، وهو عنصر إخبارى عن الحياة التى يعيشها أو يحلم بها شعب ما، ولقد نشأ بغرض الترفيه مصحوباً أو غير مصحوب بالموسيقى، وأصبح، بفضل الإيقاع الجميل، وبفضل الأسلوب البسيط الواضح، وسيلة الثقافة الوحيدة والمصدر الرئيسى للمعلومات للطبقة الشعبية، التى هى فى غالب الأمر أمية هو، إذن، قدرة خلاقة تلقائية وبدائية لشعب ما، أى مجهولة الهوية، لا صاحب له وهو، أيضًا، جماعى. ويجب أن نستنتج من ذلك ثلاثة مفاهيم:

- مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى.
- مفهوم الشفهية.
- مفهوم الشعر الطبيعى المبكر، الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة.

١ - الخلق الجماعى أو الشعبى

إن مفهوم الشعر الشعبى (الجماعى والتلقائى) على العكس من الشعر الأدبى (الذى هو نتاج إرادة فردية)، مفهوم نظرى بحت، فهذا الشعر يجهله الشعب الذى يعتبر كل شئ مفهومًا بالنسبة له أغنية - ونذكر أن كلمة «شعب» لا تحمل المعنى الذى أكسبه إياها الفولكلوريون فى نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠؛ فكلمة شعب تعنى الجماعة بأكملها وليس الطبقة الدنيا فى هذه الجماعة، ويبدو الشعب كأنه كيان محدد أو كائن جماعى، وبالنسبة لـ M. Van Gennep فإن كلمة «شعبى» لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب، فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، لكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى.

ومن الممكن أن نستنتج عدة درجات من «الشعبية»:

- شعر نشأ تلقائيًا داخل الطبقات الشعبية، وهو مجهول الهوية.

- شعر انتشر انتشاراً جماهيرياً واسعاً.

- أغنية تصبح شعبية عندما لا نعّد نتذكر أصلها.

- «شعبى» يعنى أنه ينتمى إلى الشعب، أو ينبثق منه، أو يعجبه، أو بمعنى أشمل ينتمى إلى أكبر عدد، أو إلى الجماعة بصفة عامة.

إن ما نعنيه إذن بالشعر الشعبى هو تلك الأغانى التى تداولتها الذاكرة الشعبية وحدها لفترة طويلة، والتى جمعت أولاً بأعداد صغيرة، ثم بأعداد كبيرة عن طريق الهواة والموسيقيين والفولكلوريين، وهى نصوص غالباً ما تكون مجهولة الأصل، محفورة فى ذاكرتنا، هدهدت طفولتنا، وصاحبت ألعابنا، وهى جزء لا يتجزأ من التراث الشعرى لكل بلد.

٢ - النقل عن طريق المشافهة

إن الشفهية تحتل مكاناً مهماً فى النظريات الخاصة بالأغنية الشعبية، لنقل الذكريات التاريخية والأساطير والملاحم أو مجرد أشعار بسيطة عن الحب.

ويؤكد Jospeh Bédien على ضعف وقصور الذاكرة، فبالنسبة إليه لا توجد تقليدية تاريخية شفهية، فالتاريخ لا يوجد إلا بالكتابة: «إن الإنسان التلقائى، الطفل أو البدائى، يقلد بتلقائية ما يراه، ويعبر بحركات جسده، وخاصة يديه، عن الأفعال أو الأفكار التى يحاول توصيلها «ومن هنا ينشأ نظام بدائى للتعبير، الأسلوب اليدوى الذى يتحول تدريجيًا، عندما تتحضر الجماعة، إلى أسلوب شفهى ثم إلى أسلوب مكتوب». (١)

إن الأدب الشفهى يعتبره البعض (أدباً هامشياً)، (خارج الأدب) أو (عكس الأدب) فهو نتاج طبقة شعبية تعطيه وضعاً متدنياً، فكثيرون يرفضون وجود شعر شعبى، ولا يعتقدون فى الخلق الجماعى، ويتشككون فى الشفهية، فمثلاً يكتب Edgar Piguet: «إن الشعر الشعبى أسطورة، فالشعب لم يبدع أبداً، وهو لا يفعل شيئاً سوى أنه يستعيد ويقلد ما تخلقه المراكز الحضارية، ولذلك فإن ما يسمى بالأغانى «الشعبية» ما هو إلا تقليد لتيمات وأشكال أدبية». (٢)

ويؤكد Pierre Kohler العكس فيقول:

«فى منتصف القرن ١٩ فى منطقة Basse Bretogne (باس بريتانى) كنا نستمع إلى الفلاحين يرتجلون، كل واحد بدوره أو بطريقة جماعية، أغنية مناسبات ذات نغمة تقليدية» (٣). ونستطيع أن نؤكد أن العقلية الشعبية، بشعورها الجماعى وخضوعها لقوى الطبيعة الخفية، قد ساهمت فى إثراء الخيال والإبداع الفنى.

إن الأغنيات الشعبية الفرنسية هى «نصوص مكتوبة» لتكوينات شفهية حتى يتم تثبيتها فى ذاكرة المنشدين. والسؤال الذى يطرح نفسه: هل هذه النصوص الشفهية تأثرت بالكتابة؟

٣ - شعر طبيعى أم بكر؟

إن جميع القصائد التى تنتمى إلى التراث الشفهى جمعت نصوصها التى ترجع إلى الذاكرة الجماعية؛ ولكن هذا الحفظ عن طريق النقل الشفهى، وعن طريق الذاكرة، قد تم إضافة بعض التعديلات إليه، حتى لو كانت بعض هذه التعديلات لا إرادية أو تلقائية. إن النصوص القديمة قد تركت، وتم الاستعانة بنصوص أكثر حداثة، قد تكون تعرضت للتحريف بقصد أو بدون قصد، وهكذا يتم تحريف الأغانى القديمة، كما نشاهد اتجاهاً مستمراً لكثير من الأغانى الشعبية والأدبية. ولقد بدأت عمليات جمع الأغانى الشعبية عن طريق بعض الهواة أو الدارسين الذين أضافوا إليها بعض العلامات الأدبية.

إن النص الشعبى الشفهى يسمح، بل يتطلب، نصاً متعدد الأشكال قبل تثبيته عن طريق الكتابة. والنص المكتوب، حتى لو كان مبنياًعلى نص شفهى، يبقى ثابتاً لايمكن تغيير تكوينه، أو تحريف معناه، أو وسائله التعبيرية، أو عباراته وألفاظه.

ويحدد Pacal Zumthor خمس عمليات، هى - فى الواقع - مراحل تكون القصيدة الشعبية:

أ) الإنتاج.

ب) النقل.

جـ) الاستقبال.

د) الحفظ.

هـ) التكرار والإعادة. (٤)

كما يستنتج عدة أشكال للشفهية:

- شفهية أولية أو بدائية مباشرة نقية دون أى اتصال مع الكتابة.

- شفهية مختلطة توجد مع الكتابة.

- شفهية تم إدخالها فى وسائل الإعلام بطريقة ميكانيكية. (٥)

والشعر الشعبى يعمل بوصفه شفهية أولية ومختلطة وضمن وسائل الإعلام. هذا النتاج الأدبى - الذى يتم إعطاؤه عادة مكاناً هامشياً كما تبين المسميات التى تطلق على - Intra"

"Littérature"، "Para - Littérature" أو - "Contre Littérature" ـ يمتلك خاصية أساسية؛ فهو لا يعد نقلاً لميراث قديم وثابت، ولكنه عملية خلق وإعادة خلق مستمرة سواء بالتقليد أو النقل أو الاختراع.

إن هذا الشعر الشعبى كان منذ فجر الزمان أول أغنية حب أو حرب أو دعاء، العبارة الأولى التى انبثقت من قلب الإنسان، وأكثر أشكال هذا الأدب البدائى حرية وتلقائية، فالإنسان فى الحقول يمجد محبوبته، ويغنى للطبيعة وجمالها، يحركه دافع تلقائى، وأغانيه ماهى إلا تعبير عما يختلج فى صدره من مشاعر.

هذه الأغانى التى جاءت من أعماق الذاكرة الجماعية، هل لها شكل محدد؟ للإجابة على هذا السؤال قمنا بدراسة نماذج من الشعر الشعبى الفرنسى والفارسى والجزائرى؛ وهذه النماذج قد يبدو اختيارها عشوائياً، ولكن فى الحقيقة هناك سببان لهذا الاختيار:

أولهما: أننا نعتقد أن اتساع أو تعدد الأمثلة والنماذج، التى تمثل ثلاث بلاد تنتمى إلى ثلاث قارات مختلفة: أوروبا وإفريقيا وآسيا، وإلى ثلاث حضارات مختلفة قد يسمح لنا بتعميم ما نصل إليه من نتائج.

ـ والسبب الثانى يبدو ثانوياً، وهو وجود هذه النصوص الشعبية للبلدان الثلاثة بلغة واحدة، وهى الفرنسية (الشعر الجزائرى والفارسى مترجم) مما يسهل عملية البحث.

هذا الشعر الشعبى الذى يدخل فى حياة الإنسان منذ ميلاده وحتى مماته، والذى يبدو باعتباره عملية إبداع فولكلورى لشعب، هل يختلف من بلد إلى بلد آخر، أم يحتفظ بنموذج مشترك؟

سنحاول تحديد هذه النصوص الشعبية ببعض الأفكار الرئيسة، كما سنحاول استخلاص العوامل المشتركة أو العلامات الرئيسة (اللغة والتيمات والشكل).

وهنا نلاحظ ثلاثة أنواع رئيسة من التكرار والترادف فى هذه النصوص الشعبية:

أولاً: تكرار المفردات اللغوية

يتميز هذا الشعر الشعبى ببساطة أساليب التعبير، وغياب الفردية، وهو يستخدم بصفة عامة الأسلوب اللغوى العام والبسيط والمباشر فتقتصر مفرداته اللغوية على كلمات شائعة ملموسة، تشير إلى الأشياء البسيطة فى الحياة اليومية. فهو يمتلك إذن صفة البساطة غير الشخصية، ولغته بسيطة، فهى لغة الشعب التى يمارسها ويفهمها.

والشعر الشعبى فى إيران مصاغ بصفة عامة بلغة عامية، أو لغة فصحى متأثرة بالعامية، لذلك فهو يسمى الشعر الـ (Bâzâri) (أى شعر لغة البازار أو السوق). وفى شمال إفريقيا، فى بلاد المغرب العربى، يوجد عدد غير محدود من الشعر الشعبى العربى الذى تم نشر القليل منه. ونجد المفردات اللغوية نفسها تتكرر فى هذه النصوص الشعبية للبلاد المختلفة.

(أ) المفردات اللغوية الخاصة بالحيوانات والطيور

ـ لعب الحيوان دوراً مهماً فى هذا الشعر؛ ففى الجزائر تصبح المحبوبة غزالاً:

«آه لحالى منذ تركتنى هذه الغزالة!» (٦)

ـ وفى مثال آخر:

«اللهم واسنى من فقدان غزالة الغزلان». (٧)

ـ والمحبوبة هى أيضاً أنثى النسر أو الصقر:

واسونى يا أصدقائى من فقدانى

تلك «التى تشبه الصقر فى علياته». (٨)

ونلاحظ أن هذه الحيوانات يعيش معظمها فى الصحراء.

ـ أما الحصان فيمثل بالنسبة للعربى الصديق الوفى:

«افتح قلبك لى ياجوادى وكن متفهماً

باسم المسيح ابن مريم العذراء

وباسم النبى محمد قل لى مايؤلمك

أى قسوة فى تجاهل سبب ألمك

لم أجد شافياً لآلامك» (٩).

ـ وكثيراً ما يمتدح العربى حصانه:

«إن جميع الجياد تعرف شهرتك

وجميع الفرسان المتزينين بأجمل الثياب يتغنون بقوتك وهم يعزفون الناى». (١٠)

ـ والحصان كثيراً ما يكون خرافياً، كما فى الحكايات الخيالية، فهو يطير فى الهواء؛ إذ يقول الشاعر الشعبى:

«حصانى الرمادى الذى يشبه الصقر

يحملنى فى العلياء». (١١)

- وأحياناً يكون هذا الحصان مهرًا صغيراً:

«آه يا سيدى.. كم أود أن أمتلك مهراً

يكون صهيله ممتعاً، وتحمل مؤخرته آثار الركاب فتكون أحياناً دامية». (١٢)

- ويلعب الحصان دوراً مهماً فى الخيال الشعبى الفرنسى:

«قولى لى يا أمى ويا صديقى

لماذا يبكى الخدم هنا؟

يا ابنتى لقد أغرقوا أجمل جيادنا وهم يغسلونه

ولماذا يا أمى ويا صديقى

يبكون هكذا من أجل حصان؟

فعندما يعود الملك رينو

سيحضر معه أجمل الجياد». (١٣)

- وفى مثال آخر:

«جميع جياد الملك

يستطيعون الشرب سوياً». (١٤)

ويمثل الكلب بالنسبة إلى الأوروبى قيماً نبيلة للإخلاص والصداقة، وهو يستخدمه فى الصيد، فيقول الشاعر الشعبى:

«روسل لديه ثلاثة كلاب ضخمة

أحدهم يطارد الأرنب البرى

والثانى يطارد الأرانب

أما الثالث فهو يهرب حينما ينادى عليه». (١٥)

- ومن النادر أن نجد الكلب فى الشعر الشعبى العربى لأنه ذو دلالة غير محببّة، ولكننا نجده فى الشعر الفارسى:

«لقد ذهب ثم حضر كلبه». (١٦)

- وهناك مثال آخر:

«استمع إلى الكلب يقول لك: من أجلك أنبح هَوْهَوَ وأفزع اللص». (١٧)

وتوجد الحيوانات بكثرة فى هذه النصوص الشعبية، فنجد على سبيل المثال لا الحصر: الخروف، الجمل، القط، الحمار، الأسد، الدجاجة، السلحفاة، الضفدعة، الفأر... إلخ.

ولنقرأ معًا هذه الأغنية الفارسية المخصصة للأطفال، والتى تعدد الحيوانات الواحد تلو الآخر:

«كان يوجد مرة

تحت القبة السماوية

عجوز معلقة

كان الحصان يقوم بعمل الزيات

وكان الحمار يقوم بعمل الدوار

وكان الكلب يقوم بعمل الجزار

وكان القط يقوم بعمل الفاكهى

والجمل، يقوم بعمل اللباد

والناموسة، بعمل الراقص

والعنكبوت يرقص على الحبل

والفأر يدير بكرة الخيط». (١٨)

- وترمز الطيور إلى (الحرية) وتقوم بحمل الرسائل بإخلاص:

«آه ياعصفورى ذو الأجنحة الزرقاء

استمع إلى كلماتى:

احمل رسالتى فى الساعة القادمة!

واحفظ جيداً ما سأسره إليك

ولا تحرف أبداً كلماتى

إنى أكلفك بمهمة

آه ياعصفورى

ستقودك حتى أودجا

ستكون بالقرب من صديقتى

وستعطيها إشارة». (١٩)

- ونجد فى هذا الشعر الشعبى مختلف أنواع الطيور: اليمام، الحمام. الغربان... إلخ:

«كل طيور العالم يأتون للترفيه

السمان واليمام

والحجل الجميل

وحمامتى الجميلة

التى تغنى ليل نهار». (٢٠)

- ولكن البلبل له مكانة خاصة، فنقرأ فى أغنية شعبية

فارسية ما يلى:

«يا إلهى إن قلبى يحترق عند التفكير

فى حصيرة حجرتك

فى بلبل حديقتك». (٢١)

- ونجد فى الشعر الشعبى الجزائرى المثال التالى:

«إن نغمة صوتك تختلط بغناء البلبل

وأجد ذلك مبعثاً للسرور». (٢٢)

- وفى أغنية فرنسية شهيرة نقرأ ما يلى:

«غنى يا بلبل غنى

فأنت قلبك سعيد». (٢٣)

ب) المفردات اللغوية الخاصة بالنبات

نلاحظ فى هذه النصوص وجود النبات بكثرة:

«إن الأعشاب من كل نوع تتوفر فى هذه الأماكن وتحملها الأرض كأزهار متفتحة». (٢٤)

- إن كل أنواع النبات من زرع وأزهار ذات رائحة زكية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحبوبة:

«أتمنى أن تغرق مياهك حدائقى

وتزهر وتخضر زرعى». (٢٥)

- وفى مثال آخر:

«إنك تشبهين الشجرة المتوازنة فوق جذورها». (٢٦)

- وكثيراً ما تكون المحبوبة نخلة خاصة عند الجزائريين:

«آه أنت التى تبدين كجذع نخلة

أرجوك أن تلقى إلى بنظرة» (٢٧)

- وفى مثال آخر:

«كانت كالنخلة التى تبدو فى الحديقة

وحيدة كبيرة ومستقيمة بين مثيلاتها». (٢٨)

- وأحياناً ماتكون المحبوبة زهرة أو وردة «محرمة»:

«لقد اعتبرتك وردة محرمة». (٢٩)

- والوردة هى أيضا علامة للحب، ففى أغنية فرنسية نقرأ:

«غطوا پيير بالورود

وغطونى بآلاف الزهور». (٣٠)

- كما نقرأ أيضاً فى مثال آخر:

«كنت أريد أن تكون الوردة

ما تزال فى بستانها

وأن تكون صديقتى الرقيقة

ما تزال تحبنى». (٣١)

- وفى نص فارسى نجد هذه السطور:

«أنت التى ستصبحين خضرة وترفعين رأسك

سأصبح زهرة تنمو بجانبك

وإذا أصبحت زهرة تنمو بجانبى

سأصبح بلبلاً يغرد لك». (٣٢)

- وفى أغنية فارسية تغنيها الأمهات والمربيات، وهن يهدهدن أطفالهن، تصبح الطفلة زهرة:

«دودو دودو أنت زهرتى

دودو دودو يا زهرة البندق!

ستحضر والدتك

دودو يا زهرة الفستق

سيذهب والدك إلى العمل

دودو دودو يازهرة الكمون

لماذا لا تريد أن تنام». (٣٣)

جـ) المفردات اللغوية الخاصة بالإنسان

إن الإنسان هو مركز هذه القصائد الشعبية، فنجد البطل وجميع أفراد أسرته: الأب/ الأم، الأخ/ الأخت، الابن/ الابنة، الزوج/ الزوجة، الخطيب/ الخطيبة، الأب الروحى/ الأم الروحية، الصديق/ الصديقة.. وكذلك أيضًا نجد الخدم والخادمات والطهاة.. إلخ.

ويلعب كل من عامل السن (شاب/ عجوز) والنوع (ذكر/ أنثى) دوراً مهماً، كما أننا نجد أيضًا الوضع الاجتماعى، ومن الممكن تقسيم الأشخاص إلى مجموعتين وفقًا للتدرج الاجتماعى:

- مجموعة الملوك والأمراء والبارونات والسادة والنبلاء أو ما نسميهم بالأشراف.

- والشعب الذى يمارس جميع المهن: الإسكافى والنجار والتاجر والجندى والجزار والنجار والخباز والقاضى والشحاذ..

إلخ، وبين هاتين المجموعتين نجد رجال الدين: القساوسة ورعاة الكنائس وأئمة المساجد والقديسين الذين يحمموننا، وكذلك النقاة».

وهى شخصيات لا أسماء لها، ونادراً ما تسمى، ولكن الجميلة، أى البطلة أوالمحبوبة، التى تلعب دوراً رئيسيًا لها أسماء، وتتمتع بصفات النبل، وهى غالبًا ما تكون من أصل نبيل.

«إن جمالك يشهد على أصلك النبيل». (٣٤)

وحتى تجوز جميع أنواع الجمال:

«الجمال العربى والوثنى والمسيحى

تجمعوا فى شخصك أيها الكائن ذو النظرة الفاترة

(.....)

إن المرأة العربية يميزها جمال ساقيها

وتورد خديها

والوثنية تتميز بالعين والحاجب آه ياسادة

أما سحر المسيحية

فيكمن فى تناسق جسدها وشموخ صدرها». (٣٥)

- إن الشعر الشعبى الجزائرى يستخدم عبارات وصف الجمال المتناهى للبطلة، ويمكن أن نلخصها فى الجدول الآتى:

الحواجب: مرسومة بالحبر خطوطاً مستديرة رسمتها يد أستاذ قدير، سوداء على شكل حرف النون.

الرموش: سوداء طويلة مقوّسة.

العيون: فاترة سوداء/ عيون غزلان.

الجفون: ساحرة ومرسومة بالكحل.

الخدود: وردية تختزن ضوء القمر/ جذابة متوهجة/ لامعة/ خدود الغزلان.

الفم: مثل الخاتم أو الخاتم الذهبى.

الشفاه: بلون الدم فى آنية من البلور حمراء قانية.

الأسنان: مثل اللؤلؤ.

الوجه والجبهة: بياضهما يعمى الأبصار، ويستمدان روعتهما من الكواكب والنجوم.

العنق: يثير الدهشة، لأنه أكثر بياضًا من اللبن والعاج والفضة، وهو عنق الغزالة والمهرة.

الصدر: يشبه البلور/ كريم.

الذراع: مكشوفة.

القامة: ممشوقة عالية.

الأقدام: مخضبة بالحناء.

الجسد: كامل.

طريقة السير: متأنية.

طابع الحسن: ساحر يزين يد المحبوبة.

الوشم: من صنع صانع مشهور.

هذا الجمال «لا مثيل له لا فى الأزمنة الماضية، ولا فى الأزمنة القادمة، والمحبوبة هى «ملكة النجوم» و «الغزالة المزينة بشباك الصيادين»، جمالها «سماوى» و «ذائع السيت».

«جذوبة لا يمكن تجاهلها

فجمالها كامل

عين سوداء، وعنق مهرة

وخد جذاب

وردى مشرق

ورموشها طويلة». (٣٦)

هذه الصفات الجمالية تبدو متأثرة بالبيئة، والصفات العقلانية للمحبوبة أقل أهمية.

- ولا يكتمل الجمال المثالى إلا بالزينة من حلى ومجوهرات وأزياء:

- خلاخيل تزين أقدام الجميلة، يعبر رنينها عن السعادة المحيطة بها.

- خلاخيل من الفضة الحرة وأساور.

- العنق مرصع بالذهب.

- الجميلة ترتدى الحرير وقماش البروكار.

- الأحزمة والدبابيس من الذهب الخالص.

- وتبدو ثياب الغزلان لامعة، نتيجة لتكدس الحلى على الأقمشة الحريرية.

- القفاطين من الصوف الأزرق بلون البحر.

- الشعر تزينه حبات اللؤلؤ الرقيقة.

- وهى ترتدى القلائد حول الرقبة والخلاخيل تزين أقدامها.

تتكرر هذه الصورة وتنتشر بصورة واسعة، حتى أنها أصبحت لا تميز امرأة بعينها . وكثيراً ما يصف الشاعر امرأة لم يقابلها أبداً ؛ ولكنه بالرغم من ذلك يذكر اسمها فهى أحياناً عالية أو فاطيما أو زهرة أو فاترنا أو جدونة أو جنات أو خروج.

وفى الشعر الشعبى الفرنسى والفارسى لانجد مثل هذه التفاصيل، فعند الفرنسيين الجميلة هى «الشقراء» وزينتها بسيطة للغاية: «ثوب أبيض وحزام ذهبى» أو «أثواب طويلة وقبعات مربعة الشكل». وهذه الزينات ليست ضرورية؛ فأحياناً تكون مرفوضة: «الذهب والحلى كفى»(٣٧) أو وداعًا للخمار، وداعًا للشيلان، وداعاً للحلى الذهبية والقلائد». والجميلة الفارسية لها «وجه القمر» وعيونها «كحبات اللوز» وصدرها «بلورى» وهى ترتدى خماراً من «التافتاه «والشادور»، كما ترتدى خماراً من الحرير.

الأرقام

كثيراً ما نجد الأرقام فى هذه النصوص الشعبية: عشرون أو ثلاثون لصاً، ألف درهم، ساعتان، ستة أسابيع، فى الحادى والثلاثين من شهر أغسطس، عشر مدافع... إلخ... (..) ولكن الأرقام الأكثر شيوعًا هى تلك التى لها رمز دينى كالرقمين ٣و٧.

١) الرقم ثلاثة: يمثل بالنسبة إلى الديانة المسيحية الثالوث المكون من الأب والابن والروح القدس. وفى علم النفس نجد الأنا والأنا العليا... وفى قصيدة فرنسية بعنوان «الأخ الأصغر روسيل» نجد الرقم ثلاثة يتكرر عشر مرات: ٣ منازل، ٣ ملابس، ٣ عيون جميلة، والثالث، ثلاثة أولاد، ثلاثة كلاب ضخمة، ثلاث قطط، ثلاث فتيات فى ثلاثة أحياء، ثلاثة دراهم.

٢) الرقم سبعة: وهو عدد أيام الأسبوع، ويرمز إلى كل يوم من أيام حياتنا. ونجد كذلك السماوات السبع، وعجائب الدنيا السبع، وحالات العادة السبع. وفى القرآن الكريم نجد فى سورة الكهف سبعة أشخاص ينامون ولايستيقظون إلا فى فجر عهد جديد، وفى سورة يوسف سبع بقرات سمان وسبع عجاف، وعند المصريين القدماء يرمز الرقم سبعة إلى الحياة الأبدية، كما نقرأ فى التوراة: سيثأر لقابيل سبع مرات، وفى قصيدة شعبية فرنسية ظلت المركب «سبع سنوات فى البحر» وفى السنة السابعة نقصت المؤن» ومر القديس نيقولا بهذا الحقل بعد سبع سنوات».

- وفى أغنية فارسية مخصصة للأطفال نقرأ هذه الأرقام:

«الرقم ستة قنينة الحياة

والرقم خمسة مخالب الأسد

الرقم أربعة يمشى على أربعة أقدام

الرقم ثلاثة بعد ثلاثة مجار للمياه

الرقم اثنان صفيرتان لصديقة

والرقم واحد زهرة ذات أشواك».

هذا التكرار والترادف للألفاظ لا نجده فقط على مستوى المفردات اللغوية ولكن تتكرر التيمات الموجودة فى هذه النصوص أيضاً، كما يتكرر المعنى.

ثانياً: تكرار التيمات

تتكرر التيمات نفسها فى هذه النصوص الشعبية، ويوجد تشابه أساسى يجعل التفريق بين تيمات كل بلد شبه مستحيل، ويمكن تحديد التيمات التى تتكرر فى الأنواع التالية:

١) شعر المهنة: يتغنى به الجنود والبحارة ورعاة الغنم... ويضم الأغانى التى تردد فى وقت جنى المحاصيل، أو عند الحصاد. وكل مهنة يدوية تصاحبها عادة أغنية، ويمكننا أن نضيف أيضاً أغانى الباعة، ولكن هذا النوع من الشعر الشعبى قد اختفى «منذ أن فرضت الصناعة على الأعمال اليدوية إيقاعًا صناعياً «وأصبحت هذه الأعمال محرومة من عملية الخلق والإبداع».

٢) شعر الحرب: نستطيع أن نميز فى شعر الحرب ثلاثة أنواع:

- شعر يحث على النضال.
- شعر يمتدح المحاربين.
- شعر يساندهم ويشجعهم عند القتال.

وهى أغان وطنية وثورية، فنجد على سبيل المثال أن بين عامى ١٩٣٦، ١٩٣٩ صاحبت الحرب الأهلية الإسبانية مجموعة من الأغانى الفولكلورية الوطنية، وفى فرنسا لعبت الملاحم وقت نابليون دوراً مهمًا.

والملاحم هى نوع من الشعر الشفوى تعرضت له الكثير من الدراسات سواء أكان قصيدة بطولية، أم شعراً سردياً، أم ملحمة حرب تحكى عن المعركة ضد الآخر، أى العدو. وتشتمل أغنية رولان - هذه الملحمة الفرنسية الشهيرة - على الكثير من المواقف السردية التى تحكى الوقائع العسكرية أو السياسية للتاريخ القومى.

وتضم الملاحم بعض الصفات العالمية المشتركة، وصفات أخرى تختلف باختلاف البيئة الثقافية. ولقد كانت المقاومة

المسلحة تمثل دائمًا فى الجزائر تيمة التعذيب والاستعمار، وتحث على الثورة ضد المحتل الإسبانى، ثم الفرنسى، وحتى التركى.

وعندما احتل الفرنسيون الجزائر عام ١٨٣٠ كانت مقاومة الأمير عبد القادر الجزائرى، والثورات التى تبعتها حتى عام ١٨٤٧، والتى اشتعلت فى جميع أنحاء الجزائر موضوعًا لأغانى المداحين الذين يحثون على الجهاد، ويدعون إلى الحرب المقدسة:

«إن الحرب المقدسة مبعث للسرور وعمل نبيل».

- ويضيف الشاعر:

«المخلصون يساعدوننا فى المعركة

دون مشاة أو فرسان سنكون

محاربين ذائعى الصيت أقوياء

يضربون العدو بالرماح والخناجر المسمومة». (٣٨)

وتشتمل القصيدة على قيمة وثائقية وتفاصيل وصفية: عدد المحاربين والضحايا، مكان القتال. ونجد تيمات الوطن، المنفى، القتال، الجهاد، ويبدو مضمون القصيدة متصلاً بالأحداث وبالتاريخ:

«إن الأول من نوفمبر ١٩٥٤ كان تاريخاً

مكتوباً بحروف من دم ونار

بإرادة الله وأعمال الرجال». (٣٩)

إن هذا الشعر هو لغة تعبر عن فكر جماعى، ويترجم الشاعر مشاعر المجموعة، ويمكن ربط هذا الشعر بشعر المناسبات، والاكتفاء بالنص الشعرى لفهم الأحداث ليس كافياً، ولكن من الضرورى البحث عن الظروف التى ظهر فيها كل نص على حدة، فنقرأ مثلاً فى قصيدة فرنسية ما يلى:

«فى الحادى والثلاثين من شهر أغسطس

رأينا سفينة حربية إنجليزية

تدفعها الريح تجاهنا

تشق البحر والأمواج

للهجوم على بوردو». (٤٠)

وهناك كثير من الأغانى الفرنسية عن سقوط الباستيل، وملاحم عن أحداث مختلفة مرت بها البلاد.

ولقد تراجعت الملاحم اليوم، لأن حضاراتنا التكنولوجية ووسائل الإعلام والاتصال قد حدّت كثيراً من هذه الأشكال الشعرية.

وليس الحرب والقتال وحدهما موضوع هذا الشعر المغنى، ولكننا قد نجد أحداثاً محلية كثيرة: مغامرات صيد، خلافات، قصائد أخرى بمناسبة الأعياد الرسمية أو الأحداث الشخصية، كالموت والميلاد، وأخرى تشير إلى شخصيات عامة (نابليون، أو أحد رجال المقاومة الجزائريين مثلاً). يتغنى هذا الشعر إذن بأحداث جماعية تعرضت لها الجماعة كحرب اندلعت أو كارثة طبيعية حلت بها.

٣) الشعر الدينى أو الصوفى: إن الشعر الشعبى الجزائرى كثيراً ما يمجد نبى الإسلام أو وليًا من الأولياء الصالحين، وكثيراً ما يعبر الشاعر عن ندمه بعد حياة الفسق والبذخ:

«يا إلهى اقبل توبتى

لقد كنت غارقاً فى الجهل والخطأ

مبتعدًا عن طريقك فى شبابى». (٤١)

- وهو يناجى الله قائلاً:

«افتح قلبى للخير واهدنى يا إلهى

وابعد عنى أعمال الشيطان». (٤٢)

وفى قصيدة شعبية فرنسية «الملك رينو» نجد الكثير من المصطلحات الدينية، ويشتمل هذا الشعر الدينى الشفوى أيضًا على الكثير من الأدعية.

٤) الشعر الخاص بالأطفال: وهو يشمل أغانى الأم أو المربية التى تهدهد بها الأطفال:

«دودو يازهرة البوليو

جاء الشحاذ وأعطيناه

خبزاً لم يعجبه

فرحل ثم جاء كلبه...». (٤٣)

ويتضمن هذا النوع من الشعر مجموعة أغنيات يقولها الآباء للصغار، وهم يأرجحونهم على ركبتيهم، أو لجعلهم يستغرقون فى النوم، أو لتشجيعهم على أن يخطوا خطواتهم الأولى، أو لتعليمهم العد على أصابع أيديهم، وأحياناً أخرى لتعليمهم أصوات بعض الحيوانات أو الطيور وأسمائها ، كما فى هذه الأغنية الفارسية:

«استمع إلى عصفور الدورى يقول لك

من أجلك أقول چيك چيك

ومن أجلك أبيض بيض الصغير

واستمع إلى الحمار يقول لك

من أجلك أقول هى هان..». (٤٤)

وتمثل أغنية الطفل شكلاً من أشكال اللعب والتسلية، كالأغانى التى يقولونها للحيوان فى الأسر، أو تلك التى يردد فيها أسماء أيام الأسبوع أو حروف الهجاء، ونلاحظ سيطرة الإيقاع والنغمة واللعب بالألفاظ وتكرار الحروف الصوتية فى هذا النوع من الأغانى الخاص بالأطفال.

٥) شعر الحب والغزل: نجد فى هذا النوع من الشعر «أنا» المتكلم، وهى لا يتم ذكر هويتها. وقد تكون تجربة حية مرّ بها أحد الشعراء وأصبحت بمرور الوقت مجهولة المؤلف. وينتشر هذا النوع من الشعر الشعبى فى إيران، فنقرأ فى إحدى الأغنيات:

«أنت التى تظهرين فى الأفق قمرًا سامياً

سأجعل من نفسى نجماً لألتف حولك

أنت الذى تريد أن تصبح نجماً ليلتف حولى

سأجعل من نفسى سحاباً وأحجبك

أنت التى ستصبحين سحابة لتخفى وجهى

سأتحول إلى مطر شديد». (٤٥)

- وقد يكون هذا الحب مصدراً للألم:

«النظرات الخفية سوف تقتلنى

هذه الجميلة هى مصدر كل آلامى». (٤٦)

- ويزيد الألم بموت الحبيبة، ويبكيها الشاعر ويعدد صفاتها ويتحدث عن قيمتها، كما فى هذه القصيدة الجزائرية:

«هى تساوى مائتى جواد من أجود الأنواع

بالإضافة إلى مئة من أجود الخيالة، وهى تساوى قطيعاً به ألف جمل وغابة من النخيل...». (٤٧)

ويستمر الشاعر فى ذكر ما تساويه المحبوبة من بلاد وصحار، وكذلك «كل ماتشمله المحيطات والمدن والقرى من خيرات». وهو من أجلها يفعل أى شئ، حتى أنه يلجأ أحياناً إلى السحر كى يكسب ودها، والمحب الفرنسى قد يعطى كل شئ من أجل الحبيبة: «سأعطيك مدينة تورين وباريس وسانت دينيسى». (٤٨) وهى تقدره وترفض من أجله الأمراء والنبلاء:

«أنا لا أريد أميراً

ولا ابن بارون

أريد صديقى پيير

الذى يوجد داخل السجن». (٤٩)

يشتمل إذن هذا الشعر الشعبى على صفات مشتركة وتيمات متشابهة، بالرغم من أن كل قصيدة تكون وحدة لغوية خاصة، وتحكمها قوانينها الخاصة بها. وهذا التشابه والتكرار على مستوى المفردات اللغوية والتيمات، أى المضمون، نجده أيضًا على المستوى الشكلى، فنجد شكلاً ثابتًا، واستراتيجية هيكلية مشتركة فى هذه النصوص الشعبية.

ثالثًا: تكرار البناء الشكلى

هل توجد خصائص مشتركة فى البناء الشعرى لهذه النصوص الشعبية؛ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟

إن الصفة التى تميز هذه الأغانى الفولكلورية هى بناؤها الشكلى لنغمة تتكرر عدة مرات تستخدم فى كل مرة كلمات مختلفة، قد تربطها القافية بعضها ببعض، أو يربطها تكرار الألفاظ نفسها، وكثيراً ما تتكرر الكلمة التى تنهى وحدة بيتية فى بداية الوحدة التالية:

.....

.....

.....

.....

.....

أو على العكس من ذلك تتعدد أشكال الوحدات البيتية، وقد تتكون القصيدة من وحدة بيتية واحدة، أو عدة وحدات وتتكون الوحدة البيتية بدورها من أربع أو خمس أو ست أبيات وقد يرتفع عدد الأبيات ليصل إلى سبع أو ثمانٍ أو عشر أبيات فى الوحدة الواحدة أو المقطع الواحد.

وتتنوع نهايات الواحدات البيتية أو المقاطع، فنجد مثلاً أنه نادراً ماتستكمل الجملة التى تنهى آخر بيت فى وحدة ما فى أبيات الوحدة التالية، ولكن الشائع هو وحدة الأبيات المغلقة، التى تنتهى بانتهاء الجملة.

أحياناً يكون هناك متوازيات، فتنتهى المقاطع بالشكل البنائى نفسه: صفتين أو اسمين أو فعلين أو ظرفين.... إلخ.

.....

.....

.....صفة

.....

.....

.....صفة

أو

.....

.....

.....فعل

.....

.....

.....فعل

وقد تنتهى الوحدة البيتية بالأبيات نفسها، مكونة لازمة تتكرر وتنهى مجموعة الأبيات.

إن تكرار هذه الأشكال المتشابهة هو الذى يكون إيقاع القصيدة وتوجد عبارات ختامية تتكرر فى القصائد الشعبية، قد تكون تاريخاً محدداً كما فى الأغنية الجزائرية:

«هذه الأغنية ظهرت عام ألف ومائتين استكمل التاريخ بإضافة تسعين تضيف لهم الخمسة الباقية أى عام ١٢٩٥ هـ»

وهذه العبارات الختامية قد تشير إلى المناسبة التى قيلت فيها القصيدة:

«هذه القصيدة كوناها من الذاكرة فى شهر العيد الكبير ورددت هذه الأغنية فى «سيدى خالد بن سينان».

وهناك نوع آخر من العبارات الختامية يعلق فيها الشاعر الشعبى على الأغنية، ونذكر على سبيل المثال هذه العبارات التى تختم قصيدة فرنسية شعبية:

«هذه هى القصة الحزينة

لشاب فى سن الزواج

كان يذهب للقاء الفتيات

فى المساء بعد العشاء».

ونجد أيضاً عبارات تتكرر فى بدايات القصائد.

ـ الألفاظ المتعلقة بالاستيقاظ أو الرحيل:

«انهض من نومك وتأمل

أوراق شجرة اللوز». (٥٠)

ـ أو:

«رحلت إلى قبائل العرب الأشراف». (٥١)

ـ أو تلك المرتبطة بالعودة:

«عاد الملك رينو من الحرب». (٥٢)

ـ وقد تكون البدايات مثل بدايات الحكاية الشعبية:

«كان فيه ثلاثة أطفال».

ـ أو:

«كان فيه مرة..»

ـ وقد تكون البدايات أمراً أو نهياً أو دعوة أو تعجباً أو نداء مثل:

«أيها الفارس أرجوك أخبرنا...» (٥٣)

ـ أو:

«أبدأ عباراتى أيها السادة

بذكر اسم الله» (٥٤)

وترتبط الأبيات بعضها ببعض، وتتصل مكونة قصيدة، وذلك باستخدام طريقتين: الأولى هى الاتصال المتغير، والثانية هى الاتصال المتدرج.

أ ـ الاتصال المتغير:

يرتبط كل مقطع بالمقطع الذى يليه عن طريق:

ـ تغير لفظى، فتتكرر الكلمات أو الجمل نفسها مع تغير لفظ أو أكثر، فنجد مثلاً:

«أى المراسيل سيحضر أخباراً من أنثى النسر هذه

.....

.....

أى المراسيل سيحدثنى عن صديقتى

.....

.....

أى المراسيل سيحدثنى عن هذه الجميلة، . (٥٥)

وقد يكون التغيير متدرجاً، مثل القصائد التى تذكر أيام الأسبوع أو الأرقام المختلفة فمثلاً:

«الرقم ستة آنية الحياة

الرقم خمسة.....

الرقم أربعة.....

الرقم ثلاثة.....

الرقم اثنين.....

الرقم واحد.....(٥٦)

- وقد تبدأ القصيدة بذكر شيء ثم تقوم بوصفه، أو ذكر تفاصيل عنه، كما نجد فى القصيدة الجزائرية «الحديقة»، حيث يبدأ الشاعر قصيدته قائلاً:

هل أصف لكم يا أصدقائى مشهد الربيع؟».

- ثم تتوالى الأبيات واصفة هذا المشهد من أزهار ورياحين وألوان.... إلخ.

- وقد يكون التغيير بالإضافة، كأن يضيف كل بيت أو وحدة أبيات عنصراً جديداً أو لفظاً جديداً:

«إحداهما أعطتنى ماءً

والأخرى أعطتنى خبزًا

وإذا أكلت الخبز

أعطيت الماء للأرض

فتعطينى الأرض عشباً

أعطيه (للعنزة)

فتعطينى لبناً». (٥٧)

وقد تتكرر الأبيات وفقاً للشكل التالى:

١
٢
١
٢
+ ٣
٤
٣
٤
+ ٥
٦

يتكرر البيت الأول والثانى، ثم يضيف بيتاً ثالثاً ورابعاً، ثم يتكرر البيت الثالث والرابع، ونضيف بعد ذلك الخامس والسادس.. إلخ.

وهكذا تتصل المقاطع أو الأبيات بلعبة معقدة من الثوابت والمتغيرات، وننتقل إلى نوع آخر من الفصل:

ب) الاتصال المتدرج: ونجده خاصة فى الملاحم أو القصائد السردية، وهناك عدة أنواع لهذا التدرج:

- التدرج عن طريق السؤال وجوابه، فنجد سؤالاً يختم مقطعاً، وإجابته فى أول المقطع التالى.

- التدرج عن طريق تسلسل الأفكار للإقناع أو الحث على فعل شيء، كما فى هذه القصيدة الفارسية التى يحاول فيها الشاعر إقناع حبيبته بكسب صداقتها:

«سأكون صديقك لو كنت صديقتى..». (٥٨)

وقد يكون التسلسل التدريجى باستخدام كلمات تربط بين الأبيات، مثل: ثم/ فى تلك الأثناء/ وبعد ذلك... أو قد يكون التسلسل التدريجى بإضافة أحداث جديدة فى القصائد السردية.

- وقد يكون التدرج نتيجة لعملية التذكر وإيقاظ المشاعر، كأن يبدأ الشاعر بذكر مكان، ثم يحكى ارتباطه بهذا المكان، وما يثيره من مشاعر، كما فى القصيدة الجزائرية «أماكن» حيث يتذكر الشاعر محبوبته عندما يمر بالأماكن التى تقيم فيها قبيلتها!،

- أو تبدأ القصيدة بحكمة أو عبارة يحاول الشاعر تفسيرها فى الأبيات التالية. ونذكر على سبيل المثال هذه القصيدة الفارسية التى تبدأ بهذه العبارات:

«إن الأيام الخوالى خير مما هو آت

إن الكنز لا يمكن اكتشافه مرتين» (٥٩)

إن التكرار والترادف هو البناء الشكلى المستخدم فى هذه النصوص الشعبية. وقد تضم القصيدة الشعبية عوامل خاصة ببلد ما تميزها عن غيرها (القصيدة الجزائرية مثلاً تستخدم عبارات ختامية وتحديد زمنى وتفاصيل مبالغ فيها فى وصف المحبوبة وهى تختلف فى ذلك عن القصيدة الفارسية والقصيدة الفرنسية)، ولكن بالرغم من ذلك تبقى هناك صفات مشتركة وخطوط عريضة تجمع بين هذه النصوص الشعبية، فنجد التعبيرات والمعانى والتيمات نفسها، ويتكرر البناء الشكلى لهذه القصائد. ونستطيع أن نلخص الصفات المشتركة التى تميز هذه القصائد الشعبية فيما يلى: اللعب بالألفاظ والكلمات، والتكرار، وسيادة الإيقاع والنغمة، وعدم ارتباطها بشخص معين. فالشاعر ما هو إلا «ناقل» أو «معبر» عن النص

لم يؤلفه حقيقة، فهو عمل مجهول الهوية، يعبر عن الخيال الجماعى، وليس المتلقى أو المستمع هو بالضرورة من توجه إليه القصيدة أو المقصود بها. والتراث الشعبى اليومى بصفة عامة، والشعرالشعبى بصفة خاصة، مهدد بالاختفاء بالرغم من الجهود التى تبذلها مراكز الفنون الشعبية والباحثون للحفاظ على هذه الكنوز، وللدلالة على ذلك سنعطى مثلاً بملحمة انتشارها فى العالم العربى فى كل من المملكة العربية السعودية ومصر والجزائر وتونس وهى السيرة الهلالية. إن نطاق انتشارها يمتد على مساحة جغرافية كبيرة من سوريا إلى بلاد المغرب، ومن البحر المتوسط شمالاً حتى المناطق الصحراوية فى الجنوب.

ولقد قام كثير من الباحثين بجمع وبحث ودراسة هذه السيرة خلال السنوات الأخيرة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ما يلى:

- فى الصعيد المصرى قام الشاعر عبد الرحمن الأبنودى بجمع مئات من الساعات المسجلة نشرها بعد ذلك فى كتاب من خمسة أجزاء (السيرة الهلالية - مطابع أخبار اليوم ١٩٨٨).

- وفى تونس توجد روايات كثيرة للسيرة - كثير منها غير منشور أو صعب العثور عليه (رسائل دكتوراه غير منشورة) ولقد جمعها مجموعة من الباحثين (لوسيان سعادة ومحمد مرزوقى وغيرهم).

- وفى الجزائر جمعت نصوص من السيرة فى كل من قسنطينة وهدنة عن طريق بروتو وروزالين جريس. ولا يمكن أن نهمل وجود روايات مكتوبة للسيرة الهلالية، فيوجد عدد كبير من المخطوطات المحفوظة فى مكتبات أوروبا (١٨٩ مخطوطاً فى برلين وحدها) وبعضها قد تم عرضه للبيع فى بعض البلاد العربية. وهناك مسرحيات عرضت مستمدة من السيرة الهلالية، ولكن بعد تحديثها، كمسرحية يسرى الجندى أبو زيد الهلالى التى أخرجها سمير العصفورى، والمسرحية التى أخرجها التونسى سمير عيادى. وفى المجال الفنى عرض الفنان التونسى إبراهيم دهاق فى ٣٣ لوحة محفورة على الخشب أسطورة السيرة الهلالية. (٦٠)

كل هذه الجهود للحفاظ على هذا النص الملحمى لا يمكن أن تمحى خطأ يؤسف له، وهو تحريف النص الشفوى عن طريق الكتابة.

إن الكتابة والفنون قد تحفظ هذه النصوص؛ ولكنها تغير من طبيعتها، فلم تعد من المنبع، مما يساعد على اختفائها.

ويشير الكاتب إدوارد لين فى عام ١٨٣٦ إلى وجود أكثر من خمسين شاعراً فى مدينة القاهرة وحدها ينشدون السيرة الهلالية (٦١). ولقد بدأ كثير من المنشدين الشعبيين فى السنوات الأخيرة فى عرض روايات مختلفة للسيرة الهلالية فى المسرح القومى والهناجر وأماكن أخرى، ولكن أين هى الرواية الأصلية؟ وأى الروايات أقرب لها؟

هل يمكننا الحفاظ على هذه النصوص الشعبية دون تدخل سواء من الكتابة أو من المنشد نفسه؟ إن النصوص الشعبية تلعب دوراً مهماً فى تاريخ البشرية، وهى جديرة بأن نحافظ عليها، وأن نقوم بنشرها على نطاق واسع؛ ولكن كيف للناس، فى تقدمهم وتطورهم المذهل فى مجال العلوم، أن يحافظوا على عالم يختفى شيئاً فشيئاً ولا يشعرون بانتمائهم إليه؟ قد يكون هذا الشعور نفسه، أى الإحساس بأنهم يمكنهم رؤية عالم انتهى وسماع آخر فى أغانيه وعباراته، هو الذى يجذبهم إلى هذه النصوص الشعبية. يجب علينا بالطبع أن نحافظ على هذه النصوص بتدوينها، ولكن دون تحريفها أو التغيير من طبيعتها. إن ترجمة الشعر الشعبى الجزائرى والفارسى التى استخدمناها فى دراستنا هذه قد غيرت بلا شك من طبيعة هذه النصوص الشفوية، يجب أن نسهل عملية الاتصال بين الثقافات المختلفة؛ ولكن يجب أيضاً أن نحافظ على اللغات الأصلية لهذه النصوص الشعبية، فالمترجم لايكتفى عادة بالنقل من لغة إلى أخرى، ولكنه يعيد فى اللغة الثانية خلق ما يقابله فى اللغة الأصلية وهو لذلك يستخدم جميع إمكانات اللغة الجمالية والمعبرة. إن الترجمة، أى هذا الاحتكاك بين كلمة تنتمى إلى لغة مع كلمة تنتمى إلى لغة أخرى، يفقد الكلمات سحرها؛ لأن الكلمة عندما تستخدم فى لغتها الأصلية يكون لها عبير ولون ونغمة خاصة. وحتى فى النص الشفوى الذى تم تثبيته بالكتابة، فإن الشفوية، أى النص الأصلى قد يظل كامناً مستعداً للظهور إذا انتبهنا إلى وجوده. إن العودة إلى مصدر هذه النصوص وإلى عباراتها الأولى يعنى الوصول إلى سحرها. إن صوت الشاعر تسكنه آلاف الأصوات، وغناءه له صدى يتردد هنا وهناك، ولكن النص المكتوب يعبر عن صوت واحد، حتى يلتقى بذاكرة تحفظه وآذان تستمع إليه لتعيد إليه الحياة من جديد. وهى عملية صعبة؛ لأن الشفوية ليس من اليسير الحفاظ عليها والذاكرة تخوننا.

هذه النصوص ، التى تخضع للذاكرة الجماعية وتنبثق من الجماعة إلى الفرد؛ يتعلق مستقبلها بقدرتنا على الحفاظ عليها، والتعاون بين الباحثين والمهتمين بها.

الهوامش

١ ـ Pierre Kholer, le Probleme de lo Poesie Populoire, H. Champion, 1930, P.9.

٢ ـ Edgar Piguet Lévolution de lo Postoerelle du Xlle siecle á mos jours, there de l'université de Beine 1924.

٣ ـ Pierre Kholer, op cit, P.11.

٤ ـ Paul Zumthor Tntoduction álo Poèsie orale, Coll Poétique, Seuil, 1983, P. 32.

٥ ـ Ibid, P. 36.

٦ ـ Sorehel Dib, Anthologie de lo Poèie Populaire Al gerienned' expressian arabe, L'tlaren atton, 1987, P.40.

٧ ـ Ibid, P. 126.

٨ ـ Ibid.

٩ ـ Ibid, P. 134.

١٠ ـ Ibid, p. 123.

١١ ـ Ibid.

١٢ ـ Ibid, p. 103.

١٣ ـ La Poésie Populaire, La B: bliothéque de Poésie ed. France Loisirs t. 14, 1992, P. 20.

١٤ ـ Ibid, Pu9.

١٥ ـ Ibid, P. 32.

١٦ ـ Hensi Mossé, Groyonces et Couturnes Persanes, suivisde Contes et Chansans Populauies, Maisanneu ve,t II 1938, P. 493.

١٧ـ Ibid, P. 494.

١٨ ـ Ibid.

١٩ ـ Saehel Dib, Op. cit, P. 130.

٢٠ ـ la Poésie Populaire, Op cit, P. 130.

٢١ ـ Henri Mosse, Op. cit, P. 494.

٢٢ ـ Saehel Dib, Op. cit, P. 69.

٢٣ ـ الأغنية الفرنسية: "Ala Claie Fantaine"

٢٤ ـ Saihel Dib, Op. Cit, P. 133.

٢٥ ـ Ibid, P.111.

٢٦ ـ Ibid, P. S 9.

٢٧ ـ Ibid, P. 81.

٢٨ ـ Ibid, P. 123.

٢٩ ـ Ibid, P. 107.

٣٠ ـ la Poesie Populaire, Op, cit, P. 48.

٣١ ـ Ibid, P. 54.

٣٢ ـ Henri Mossé, Op. cit, P. 494.

٣٣ ـ Ibid, P. 492.

٣٤ ـ Souhel Dib, Op. cit, P. 81.

٣٥- Ibid, PP. 9 5 - 96.

٣٦- Ibid, P. 131.

٣٧- Poesie Populaire, P. 35.

٣٨- Soehel Dib, Op. cit, P. 110.

٣٩- Ibid, P. 118.

٤٠- Poésie Populaire, Op. cit, P. 54.

٤١- Soihel Dip, Op. cit, P. 16.

٤٢- Ibid, P. 25.

٤٣- Henri Mossé, Op. Cit, P. 492.

٤٤- Ibid, P. 494.

٤٥- Ibid, P. 496.

٤٦- Saehel Dib, Op. cit, P. 70.

٤٧- Ibid, P. 126.

٤٨- Poésie Populaire P. 24.

٤٩- Ibid, P. 48.

٥٠- Saehel Dib, Op. cit,p. 135.

٥١- Ibid, P. 79.

٥٢- Poésie Populaire, P. 19.

٥٣- Saehel Dib, Op. cit, P. 110.

٥٤- Ibid, P. 66.

٥٥- Ibid, PP. 75 _ 76.

٥٦- Henri Mossé, op. cit, p. 493.

٥٧- Ibid, P. 495.

٥٨- Ibid, P. 499.

٥٩- Saehel Dib, op. cit, P. 100.

٦٠ - للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر Micheline Galley, Notes sur la Geste Hilalienne in Itinérares et Contacts des Cultures, Vol 4 - 5 L' Harnattan, 1984.

٦١ - انظر Edward Lone, Manners and Customs of the Modern Eggptians, East _ West, Pub-lications, 1948, ch. XXL., P. 386.

المراجع

Bibliographie

1 - Corpus.

a) La Poésie Populaire Française.

La Poésie Populaire, La Bibliothéque de Poésie, éd. France Loisirs, t. 14, 1992.

b) La Poésie Populaire Algérienne.

DIB (Souhel),

Anthologie de la Poésie Populaire Algérienne d'Expression Arabe, L' Harmattan, 1987.

c) La Poésie PoPulaire Persane.

MASSE (Henri),

Croyances et Coutumes Persanes Suivis de Contes et Chansons Populaires Maisonneuve, t. I et II, 1938.

II - Ouvrages et Théses.

BELHAFAOUI (Mohamed),

Recherches sur une Poésie d' Expression Arabe Dialectale Maghrébine Thése 3 éme cycle, 1969.

BERNARD (Mouralis),

Les Contre - Littératures, P.U.F., Coll., sup. 1975.

COIRAULT (P.),

Recherches sur notre Ancienne Chanson Populaire Traditionnelle, Librairie E. Droz, 1932.

KHOLER (Pierre),

Le Probléme de la Poésie Populaire, H. Champion, 1930.

MOLINO (Jean) et GARDES - TAMINE (Joëlle),

Introduction à l' Analyse de la Poésie, t. II, P.U.F., 1988.

TAHAR (Ahmed)

La Poésie Populaire Algérienne (Melhûm), SNED, La BN. Alger, 1975.

TREBUCQ (Sylv.),

La Chanson Populaire et la Vie Rurale des Pyrénées à la Vendée, t. I. Feret et éditeurs, 1912.

ZUMTHOR (Paul),

Introduction à la Poésie Orale, Collection Poénées, Seuil 1983.

III - Revues et Périodiques.

Itinéraires et Contacts des Cultures,

Vol. 4 - 5, L'Hamattan, 1984.

Vol. 15 - 16, ler et 2 éme Semestre, 1992.

Poétique n 28, Seuil, 1976.

مراجع باللغة العربية

الأبنودى (عبد الرحمن)،

السيرة الهلالية، مطابع أخبار اليوم، خمسة أجزاء، ١٩٨٨ .

مرسى (أحمد)،

الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٥٤، ١٩٧٠ .

نصار (حسين)،

الشعر الشعبى العربى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٦٠، مايو ١٩٦٢ .

عروس الشعر تتعلم الكتابة

تأملات الشفوية والكتابية

منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر

تأليف: إرك. أ. هافلوك
ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

تحت هذا العنوان المثير والطريف كتب إرك. أ. هافلوك Eric. A. Havelock، الذى كان أستاذاً متفرغاً بجامعة ييل، كتاباً جمع فيه خبرته الممتدة عبر ثلاث وثلاثين سنة فى موضوع الشفوية والكتابية. وقد صدر هذا الكتاب The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to The Pressent **فى عام ١٩٨٦ عن مطبعة جامعة ييل، نيو هافن ولندن، ويشير هافلوك، فى بداية تقديمه للكتاب، إلى والتر أونج وكتابه «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) ذاكراً أن قراء كتابه الحاضر سوف يدركون ما يدين به لعمل أونج، الذى يعد مسحاً فائقاً للموضوع، وسوف يرون أنه اتخذ من هذا العمل أساساً للنظرة التركيبية التى يسعى إلى تحقيقها فى «عروس الشعر تتعلم الكتابة». وهو يثبت هذا الدين لأونج بناءً على المدى الذى لم تعد فيه مشكلة الأدب الشفوى، على نحو متزايد، مشكلة يونانية (وهو تخصص هافلوك الدقيق) فحسب؛ بل جدّ حديثة. فعلى قدر ما توسع أونج فى الإشارة إلى أهمية هافلوك فى تناول العصور اليونانية القديمة، يعترف الأخير بفضل أونج عليه فيما يتصل بمعالجاته للموضوع بوصفه قضية حديثة.**

وقد ترجمنا كتاب أونج المذكور (انظر: الشفاهية والكتابية، عالم المعرفة - ١٨٢ الكويت، فبراير ١٩٩٤)، ونرى أن ترجمة كتاب هافلوك ضرورة لاستكمال الصورة لتناول الباحثين الغربيين للموضوع الذى يقع فى المركز من الدراسات النقدية الحديثة من حيث قلبت «النظرية الشفوية» لبارى ولورد كثيراً من الموازين النقدية وعدلت منها، ومن حيث جمعت هذه النظرية بين عدة تخصصات: الأدب الكلاسيكى القديم، الأدب العربى القديم بشعره ونثره والأدب الشعبى سواء فى مصر أو فى غيرها من البلاد العربية. ويمكن للقارئ العودة إلى دراستنا عن «النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربى منها» فى صدر ترجمتنا المذكورة لكتاب أونج حتى يتبين الخطوط العريضة لهذه النظرية، ويستطيع متابعة كلام هافلوك، هنا، بيسر.

وقد اقترحت على القائمين على مجلة «الفنون الشعبية» ترجمة كتاب هافلوك ونشره تباعًا في أعداد متوالية من المجلة، فرحبوا بالأمر مشكورين؛ مما زاد من حماسي للنهوض بهذه الترجمة التي ينبئك من تعاطاها أنها تكلف المرء من وقته كثيراً ومن عقله أكثر. ولكنني أنظر إلى أهمية هذه الترجمة للقارىء العربي، المتخصص وغير المتخصص، بوصفها واجبًا قوميًا، ينبغي التضحية في سبيله بالوقت والجهد، ولاشك أن المرء، هنا، لابد أن ينظر بإعجاب إلى كثير من المترجمين في اللغة العربية الذين آثروا قراءهم بعلم نافع، أو أوقفوهم على بعض ما يدور حولهم في هذا العالم من قضايا تشغل أصحابها، وينبغي أن نلمّ بما يقولون فيها. ومرة أخرى أودُّ أن أحيي حماس القائمين على مجلة «الفنون الشعبية» لترحيبهم بنشر ترجمتي على صفحات مجلتهم؛ مما يكشف عن بعد نظر علمي، وإيمان بتداخل التخصصات العلمية، بعدما انفصل بعضها عن البعض الآخر إلى حد أفقد الباحثين، في كل مجال، «النظرة التركيبية» التي يشير إليها هافلوك في بداية كلامه.

وفيما يتصل بعنوان الكتاب، يمكن الإشارة إلى أن كلمة «muse» تعني في الإنجليزية - بوصفها مفردة عادية واسمًا: «الإلهة [أو الربة] التي تلهم الفنان المبدع، وبخاصة الشاعر». وتكون كذلك فعلاً، يتضمن معنى التأمل في صمت عادة وحالة من التجريد؛ مما يمكن أن يستدعي العنوان الفرعي لكتاب هافلوك. أما معنى الكلمة الاصطلاحي فيشير إلى ربات الفن التسع والمشرفات على الفنون والعلوم. وقد ترجمت الكلمة إلى «عروس» بدلاً من «ربة» أو «إلهة»؛ لأن معظم هذه الربات مخصوصة بأنواع الشعر المختلفة، وكان أبوللو إله الشعر قائدهن. و«تقول الأساطير إنهن كن يغنين في ولائم الآلهة وفي حفلات عرس الأبطال...»، وكن في الفن القديم يصورن كعذارى في أثواب طويلة جرارة، [معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية لأمين سلامة، ط ٢، ١٩٨٨، ص ٢٠٢ - ٢٠٤]. وقد اهتم كثير من الشعراء بالإشارة إلى تلك «العروس» وإهداء قصائدهم إليها. ولعل ما في كلمة «عروس» في العربية من معاني الشدة والدهشة والتزاوج والليل، بالإضافة إلى أن شيوع استخدام الكلمة في المعنى المقصود هنا يبرر اختيارنا. كذلك تستدعي الكلمة نظيرتها في التقاليد الأدبية العربية؛ أي «جن» الشعراء وشياطينهم. وقد عالجت هذا الموضوع في ورقة بحث قدمتها إلى أحد المؤتمرات الأدبية بالولايات المتحدة في عام ١٩٩٠، من خلال ربط الشعراء العرب القدماء بين «المحبوبة» والغزل والطيف في صورة متكاملة، تشير إلى ما تعنيه «عروس» الشعر لديهم.

وسوف أقدم، في هذا العدد، ترجمة كاملة للفصل الأول من الكتاب وهو بعنوان «برنامج البحث Program of In-vestigation" وهو يعنى به عرض الطريقة التي يفحص بها الموضوع في ضوء تلك الخبرة الطويلة التي امتلكها على مدى ثلث قرن. وكذلك الفصل الثاني من الكتاب، وهو بعنوان «تقديم عروس الشعر» تحقيقًا لتواصل القارىء مع هذا الكتاب المهم.

الفصل الأول

برنامج البحث

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم صورة متكاملة لأزمة حدثت في تاريخ التواصل الإنساني عندما حوّلت الشفوية اليونانية نفسها إلى كتابية يونانية. أما الأبحاث التي دارت حول جوانب مختلفة لهذه المشكلة، على نحو ما عالجتها في الثلاث والثلاثين سنة المنصرمة، فتقع، منثورة، في ثلاثة كتب وتشكيلة من المقالات، بعضها منشور مؤخراً فحسب، وبعضها الآخر متاح في ترجمات أجنبية (انظر الببليوجرافيا). ويبدو من المناسب تأكيد أن النتائج المتشعبة لهذه الأبحاث يمكن أن تضم، معًا، في منظور مفرد يغطي الطريقة التي حدث بها التحول، ودلالة هذا التحول في وقته، وما يعنيه لنا منذئذ. إن الأدب اليوناني والفلسفة اليونانية يمثلان مشروعين توأمين للكلمة المكتوبة؛ مما يعد أول ظاهرة من نوعها في تاريخ نوعنا البشري. أما لماذا كان هذا كذلك على نحو دقيق، وما الذي أسس تفردهما بالتحديد، فسؤالان يمكن الإجابة عليهما في سياق ما اصطلح على تسميته بالثورة الأدبية اليونانية.

وثمة إشارة، وإن كانت خفية فحسب، إلى أن مشكلة من هذا النوع تخص شخصية الثقافة اليونانية كانت تنتظر من يستكشفها. وقد ظهرت هذه الإشارة، أول ما ظهرت، في كتاب من نوع آخر منصب على موضوع مختلف تمامًا هو كتاب «النزعة الليبرالية في الفكر السياسي اليوناني» (١٩٥٧). واحتوى هذا الكتاب على ملاحظة أن ما يدعى «شذرات» ديمقريطس لم تظهر كي تكون اقتباسات مستلة من أعمال أخرى مفقودة؛ بل على العكس كان مقصوداً بها من قبل مؤلفها أن تفي بغرضها؛ بوصفها أقوالاً سائرة مكتفية بذاتها. «لقد بدأت الجملة المدورة تقوم بوظيفتها في أيام التواصل الشفوي على الفترة الكتابية، وذلك عندما كان التلقين يعتمد على الكلمة المسموعة، وكان حفظ التعاليم يعتمد على الذاكرة» (هافلوك ١٩٥٧، ص ١٢٦).

وكان آرثر نوك A. NOCK هو الباحث - الوحيد على حد علمى - الذى خرج بهذه الملاحظة ودلالتها الممكنة فى محادثة شخصية سوف أظل مديناً له بها دائماً. وأظن أن هذه الملاحظات أدت إلى اقتراح مزيد من البحث حول الاستخدام المتأخر للأقوال الفلسفية، ظهر فى مقالة كتبها زف ستيوارت ZEPH STEWART (١٩٥٨، ص ١٧٩ - ١٩١).

وفى ذلك الوقت أحجمتُ عن دفع الأطروحة الشفوية إلى أى مدى أبعد، طالما كانت تخص فكر ما قبل سقراط (ولكن انظر هانفمان Hanfmann ١٩٥٣، ص ٢٤ هـ ١). وقد اقتربت أكثر فى أن أفعل ذلك فى مقالة لى عن «بارمنيدس وأوديسيوس» (١٩٥٨)، سبرت فيها اختيار الفيلسوف بارمنيدس للموضوعات الهومرية لتوجيه إنشائه لقصيده الفلسفى. وهنا، كانت الظاهرة التى يمكن أن تصبح قابلة للشرح، على نحو كامل، داخل سياق الشفوية اليونانية العامة، لا تزال تمارس فى زمن بارمنيدس سيطرة على الإنشاء والفكر فى الفترة قبل السقراطية. وقد تم أخيراً فتح هذا الإمكان فى مقالتى «ما قبل الكتابية وما قبل السقراطية» (١٩٦٦)، التى أجادل فيها حول الموضوع، وذلك من أجل أن أقترح أنه على الأقل بالنسبة للأربعة الأولين، ما قبل السقراطيين، الذين لا تزال لغتهم الفعلية حية كانوا، بوصفهم شفويين، ينشئون شعراً أو أقوالاً سائرة، وفى أسلوب احتضن لغة هومر وهسيود بوصفها شيئاً متوقعاً، وأيضاً فإنهم قبلوا الأساطير الكونية لهومر وهسيود من حيث هى نماذج تقليدية كان ينبغى مراجعتها. ومن فترة، أكثر قرباً، استطعت فى معالجة للموضوع فى دراسة مطولة، «المهمة اللغوية لما قبل السقراطيين» (١٩٨٢ب)، العكوف على فحص كل الاقتباسات ما قبل السقراطية الموجودة لدينا، والوصول إلى استنتاج أن هذه «المهمة» ينبغى أن تفهم ليس بوصفها اختراعاً للغة المفاهيم التى يمكن التعبير فيها عن كل نظم الفكر الفلسفى المستقبلية؛ وأن هذه اللغة نفسها، مع ذلك، مأخوذة من هومر وهسيود ومعطاة تركيباً لا شفوياً جديداً. وقد قامت المعالجة نفسها بفحص الدليل المفترض (المأخوذ عن ثيوفراستوس [٣٧٢؟ - ٢٨٧؟ ق. م] Theophrastus) المؤيد لوجهة النظر التى تذهب إلى أن المدرسة الميلزية Milesian، المدعوة هكذا (وهى تسمية أطلقت عليها فى العصور القديمة المتأخرة)، كانت رائدة فى استخدام المفردات الخاصة بالمفاهيم، مع إشارة خاصة إلى المفهوم المفترض عن «اللامحدود» (to apeiron). أما الاستنتاج الذى خرجت به فى هذه المعالجة فكان أن لا دليل موجود، وأن هؤلاء الرواد، مثل أسلافهم، كانوا ينشئون من أجل نثر شفوى، فى تعبيرات شفوية، وفى شكل شعرى احتمالاً.

وقد كانت اللغة البدائية غير العملية، التى كان يجرى اقتباسها من هومر وهسيود وتقلّب على وجوهها، على نحو ما فكرت فى كيفية فهمى لها الآن، اللغة التى رغب ما قبل السقراطيين فى تطبيقها على الكون الفيزيقى. ذلك أن المصطلحات التى سعوا إليها كانت، بداية، فيزيقية - الجسم، الفراغ، الحركة، التغير، النوع، الكم، وما يشبهها من مفاهيم - وهى أساسية وبسيطة إلى حد ما (على نحو ما تبدو لنا).

وماذا عن لغة الكون الأخلاقى، عن مفردات القيم الأخلاقية: العدل، الحق، الخير، الواجب، والنافع والملزم والجائز؟ هل أتت هذه المفاهيم إلى الوجود على نحو ما يعبر عنها فى لغة الأخلاق مع الكلمة المكتوبة فحسب؟ وهل الأخلاق مثل الفيزياء كان لابد من اختراعها، وهل اعتمد الاختراع على استبدال الكتابية بالشفاهية؟ من الواضح أن هذا يمكن أن يمثّل خطأً من التفكير الهدام، ومن الأفضل أن يؤجل حتى يسبقه شىء من التمهيد من خلال التعامل مع العالم الفيزيقى أولاً.

ومع ذلك، تسبب هذا فى المشكلة الماثلة نفسها الخاصة بتغير المفردات، مصحوبة بالتغير فى التركيب، فى الوقت الذى أصبح فيه هذا التغير وذاك قابلين للإدراك فى اللغة المستخدمة لوصف السلوك الإنسانى، فى مقابل السلوك الكونى. لقد أثار فضولى فى المبدأ ملاحظة أن مصطلح أفلاطون لـ «العدالة»، وهى قيمة مركزية فى «الجمهورية» التى تعد أفضل عمل معروف له، كان مصطلحاً مكوناً من كلمة ذات خمسة مقاطع لم يكن من الممكن أن نجدها فى أى نص أقدم من هيرودت. أما الشكل الأقصر للكلمة المكون من مقطعين فنجده فى أعمال هومر، وهسيود، ومؤلفين متأخرين، ولكن ليس فى نوع التركيب المعروف فى الشكل الأطول على الإطلاق. وقد أشرت إلى بعض النتائج التى يمكن استخلاصها من هذه الملاحظة فى مقالتى «ديكايوسون Dikoiosune: مقال فى التاريخ الثقافى اليونانى» (١٩٦٩). ولم يتم توسيع هذه النتائج إلا بعد عشر سنين تقريباً فى كتابى «المفهوم اليونانى للعدالة منذ وجوده عند هومر لمحاً إلى وجوده عند أفلاطون تحقيقاً» (١٩٧٦ أ). وقد طرحت المناقشة مكتملة اقتراحاً مفاده أن فكرة نظام القيمة الأخلاقية الذى كان مستقلاً بذاته ويسهل، فى الوقت نفسه، على الوعى الفردى استيعابه، كان اختراعاً كتابياً وأفلاطونياً معاً، مهدت له مرحلة التنوير

اليونانية، وبديلاً للمعنى الشفاهى لـ «ما يصح فعله»، بوصفه أمراً من أمور اللياقة الاجتماعية والسلوك الصحيح.

وقد تطلب منهجى أن ألتزم ببراهين من نصوص فعلية بدلاً من الاعتماد على التأمل الحر. وكان هذا يعنى أن أهمل حضور سقراط فى القصة، بما أنه لا وجود لنص سقراطى بالمعنى نفسه الذى نقصده عندما نقول بوجود نص أفلاطونى. وكان أقرب شئ متاح نصاً يحاكى محاكاة ساخرة الأشياء التى كان يقولها سقراط حقاً بطريق المشافهة، عندما كان فى حوالى الأربعين من عمره (فى حين كان أفلاطون لا يزال طفلاً فى ذلك الوقت). وقد بينت كيف يمكن البدء بملء هذه الفجوة فى مقالتى «التصوير الهزلى للنفس السقراطية فى مسرحية السحب لأرسطوفانيس» (١٩٧٢).

وفى الحقيقة، كان هذا مثالاً آخر لإشارة عن السياق الصحيح الذى يمكن لمشكلة ما داخله أن تجد حلاً. وفى هذه الحالة كانت المشكلة هى المشكلة السقراطية. و كنت قد أرسلت هذه الإشارة قبل عشرين سنة، فى مقالة قامت على طرح السؤال التالى: «لماذا حوكم سقراط؟» وقد لاحظت، على سبيل الإجابة، أنه حتى النصف الأخير من القرن الخامس «لم يكن ثمة كتب مدرسية أو نظم لدراسة القانون، وإدارة الأعمال، أو الزراعة وما أشبه، على نحو ما كان الأمر فيما يتصل بالفنون والحرف. وفى الحقيقة، كان لابدّ لعملية التعليم العام أن تتناسب مع ظروف الثقافة الشفاهية» (هافلوك ١٩٥٢، ص١٠٠).

أما ميكانيزم الحفاظ على هذا «التعليم»، إذا أمكن استخدام كلمة «ميكانيزم» هنا، من خلال ضمان انتقاله من جيل إلى جيل، فكان من الآليات النمطية الخاصة بالمجتمع الشفوى: بمعنى عادة الترابط (Sunousia) اليومى القريب، تلك العادة المغروسة بمثابرة، بين المراهقين ومن يكبرونهم ممن مثلوا لهم «مرشدين»، وفلاسفة، وأصدقاء» (المرجع نفسه). ولتحقيق هذا الغرض كانت المؤسسة تفضل الشذوذ الجنسى بوصفه رابطاً؛ ذلك أنه فى مجتمع يهيمن عليه الذكور من عائلات كبيرة، اكتسب ترتيب الأمر على هذا النحو تأييداً قوياً من قبل الآباء الذكور. وكانت جريمة سقراط اقتراحه أن يصبح هذا التعليم احترافياً فى الواقع، وألا يصبح سياقاً نابعاً من التقليد الشعرى والممارسة العملية (empeiria) لكن من الفحص الجدلى للـ «أفكار» - مما يعد تهديداً للهيمنة السياسية والاجتماعية التى كانت حتى ذلك الوقت فى أيدى قادة من «العائلات الكبرى» فى أثينا.

وهكذا، كان التعليم السقراطى (Paideusis) والفكرة السقراطية عن النفس مقترحين، بوصفهما حلقتين مفقودتين، فى حل ممكن للمشكلة السقراطية؛ مما جعل كلاً منهما يطرح مسائل داخل سياق المعادلة الشفاهية - الكتابية، وذلك لأن اكتشاف «الذاتية» يمكن أن ينظر إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من ذلك الاكتشاف الخاص بفصل العارف عن المعروف، والذى كانت الكتابية المتناسبة تفضله (هافلوك ١٩٦٣، الفصل١١). وقد انفتحت المسائل المطروحة، مرة أخرى، على أمور خاصة بالاستخدام اللغوى: مفردات التعليم، ومفردات تحقيق الذات. فهل لم يكن ممكناً النظر إلى المهمة السقراطية من حيث هى مشروع لغوى يدفعه التحول الشفاهى - الكتابى؟ وإذا كان هذا كذلك، فقد كان سقراط نفسه يقوم بدور متناقض، من حيث هو إنسان شفوى ملتزم بعادات شبابه، ومع ذلك كان يستخدم الشفوية بطريقة جديدة تماماً. بحيث لم تعد تمريناً على الحفظ الشعرى، ولكن أداة نثرية لإبطال مفعول لعنة التقليد الشعرى، مستبدلاً بها مفردات وتركيبات متعلقة بالمفاهيم، سعى - بوصفه محافظاً - إلى تطبيقها على الأعراف التى تحكم السلوك فى المجتمع الشفوى، وذلك من أجل تجديد هذه الأعراف. وقد حملت محاورات تلاميذه، وكانوا أنفسهم كتابيين من الجيل الجديد، نتائج هذا التجديد إلى نهايتها المنطقية بأن قاموا بكتابتها، وبهذه الوسيلة كذلك امتدوا بتفسيرها إلى ما وراء آفاق أصولها. وهنا ظهرت السمة التنقيحية إلى حد بعيد، من حيث تم تطبيقها على واحد من أكثر المشاريع الفلسفية شهرةً. أما النتائج الكاملة التى يمكن لهذه التنقيحية أن تفرضها فقد نشرت فى السنتين الأخيرتين فحسب: «المشكلة السقراطية: بعض الأفكار الجديدة» (١٩٨٣أ) و«شفاهية سقراط وكتابية أفلاطون: مع بعض التأملات عن أصل فلسفة الأخلاق فى أوروبا» (١٩٨٤).

ولما كانت الأبحاث المذكورة، حتى الآن، قد استكشفت التأثيرات اللغوية للثورة الكتابية اليونانية، فقد ركزت على هذه التأثيرات كما حدثت فى حقل الفلسفة اليونانية. وكان هذا فى الحقيقة هو ما أثار فضولى الأولى عندما كنت حينئذ (١٩٢٥) أتخصص فى التحضير لنيل شهادة «القسم ب من الجزء الثانى من درجة الشرف الكلاسيكية بجامعة كمبردج»، الأمر الذى سمح لى بالتركيز فى مجال ما قبل الدراسات السقراطية (أو ما قبل الأفلاطونية، وهو تحديد أكثر دقة من ناحية الترتيب التاريخى، وأفضله الآن، بما أنه يضع سقراط وضعاً صحيحاً فى مكانه قريباً من الفترة الشفوية). لقد كان هذا المجال ما قبل السقراطى حبى الأول، وظل هكذا؛ إنه نوع من الافتتان ألاحظ أن باحثين آخرين وفلاسفة من خارج حقل

الكلاسيكيات يتقاسمونه. وبالنسبة إلى النصوص الفعلية لهؤلاء المفكرين، فى فصول الدراسة فى كمبردج تلك الأيام، كان علينا أن نرجع إلى كتاب مدرسى (ريتر ١٩١٣) احتوى على اقتباسات مختارة من الأصول، ممتزجة بلغة تفسيرية كانت قد طبقت عليها فى العصور القديمة بعد أن كانت قد ماتت، كما طبقت، فى أغلب الأحوال، بعد ذلك بوقت طويل. ولقد لاحظت ما فكرت فى أنه تعارض بينهما، فى المفردات والتعبيرات. لكنه بات واضحًا من التفسيرات القديمة، مثلها مثل مقابلاتها الحديثة، أن النصوص الأصلية فى حاجة إلى أن يفرض عليها لغة شارحة خاصة (ميتالغة). ويمكن أن يقال إن رغبتى فى أن أشرح لماذا كان هذا كذلك كانت نقطة البداية لكل شىء فى الموضوع فى كل ما نشرته منذ ذلك الوقت متصلاً بمشكلة الشفوية فى اليونان وما يتجاوزها. وهكذا بدأ الأمر معى برمته، وليس كما يظن غالبًا فيما يتصل بعمل ميلمان بارى عن هومر (وبخاصة مقالتيه: ١٩٣٠، ١٩٣٢)، اللتين صادفتهما مصادفة حسنة بعد ذلك بخمسة عشر عامًا فحسب.

ولدىّ أسباب مماثلة للإقرار بالفضل حين نشر هارولد شيرنيس H. Cherniss كتابه «نقد أرسطو للفلسفة ما قبل السقراطية» (١٩٣٥). ذلك أن هذا العمل قد بادر بطرح كل ما يخص مسألة اللغة الشارحة هذه من خلال الفحص الدقيق للكيفية التى أثرت بها مفاهيم أرسطو الطبيعية نفسها على نظرته إلى المبادىء الأولى ما قبل السقراطية. وكنت وقتها أعد لشن هجوم مشابه على جبهة أكثر اتساعاً، مما شكل جهداً تم دفعه خطوة إلى الأمام بعد ثمانية عشر عامًا بظهور كتاب جون ماكديراميد J. McDiarmid، [حاشية] ثيوفراستوس على القضايا ما قبل السقراطية، (١٩٥٣).

وخلال سنة كانت الحركة تجاه إعادة تقييم الأصول الأرسطية للفكر ما قبل السقراطى قوة دافعة، وذلك بنشر كتاب ج. س. كيرك «هيرقليطس: الشذرات الكونية» (١٩٥٤). لقد قام هذا العمل بتكريس مصطلح اللوجوس Logos [العقل: المبدأ العقلانى فى الكون فى الفلسفة اليونانية القديمة] (وهو مصطلح ذو تضمينات لغوية) يقع بقوة فى المركز من نظام هذا الفيلسوف، مزيحاً النار بوصفها الجوهر الأول حسبما نسبها إليه أرسطو. وكان كل من ماكديراميد وكيرك قد دخلا معى فى مناقشات شفوية حول هذه الموضوعات فى تورنتو وهارفارد.

وممتداً بالمنظور الذى أسسته اللغة الفلسفية، بدأت ألاحظ، على قدر استطاعتى، مشكلة الاحتكار الواضح الذى مارسته عروس الشعر على جماع الأدب اليونانى المبكر. وبلغة الحداثة كان هذا لغزاً. فماذا حدث للنثر الذى نسلم به فى ثقافتنا نحن، والذى يوجد افتراضًا فى أية ثقافة؟ إننى أعيد قراءة النقد القاسى الذى طبقه أفلاطون على الشعر، وبخاصة على هومر، وهسيود، والدراما الإغريقية. ومتبعاً التيار المجمع عليه فى موضوعى، كنت قد افترضت من قبل أن هذا النقد لم يكن ليؤخذ على معناه الظاهرى، فلم يكن أفلاطون يعنى حقيقة ما قال، وإلا فإنه قاله من أجل أغراض مؤقتة ومحدودة فحسب. ولكن لنفترض أنه كان يعنى ما يقول؟ فماذا كان دافعه إذن؟ لقد كانت لغته المختارة نثراً؛ بل كانت، علاوة على هذا، نثراً مكتوباً منقحاً. ذلك أنها، أياً كان السبب، كانت لغة قد تخلصت من الاحتكار الشعرى السالف. ولكى نكون متأكدين أيضًا، فقد كتب بهذه اللغة كذلك كاتبان قبل أفلاطون [٤٢٨؟ - ٣٤٧ ق.م]، هما هيردوت [٤٨٥؟ - ٤٢٥؟ ق. م] وثوسيديديس [٤٦٠ - ٤٠٠ ؟ق. م]. ولكن هيردوت كان أيونيًا يكتب بلهجته القومية، ولم يكن أثينيًا؛ وثوسيديديس بدأ فى الكتابة فحسب - على حد قوله - فى زمن قريب من زمن ولادة أفلاطون، أو بعد ذلك بزمن قصير.

ولقد خطر لى أننا يمكن أن نعثر على مفتاح لفهم نقد أفلاطون القاسى للشعر فى المعادلة الشفوية - الكتابية، بقدر ما تتصل بالثقافة اليونانية بوصفها كلاً، وكان هذا التصور هو الأطروحة التى قدمتها فى كتابى «مقدمة إلى أفلاطون» (١٩٦٣). وقد استخدمت النصوص التى وردت لدى أكثر الفلاسفة توقيراً لكى أشرح ما كان يحدث أمام أفلاطون. لقد كان يهاجم الشعراء بدرجة أقل من أجل شعرهم (حسبما يمكن للمرء أن يقول) فى حين كان يهاجمهم أكثر بسبب تعاليمهم التى كانت تمثل دورهم المقبول منهم القيام به. لقد كانوا المعلمين بالنسبة لليونان. وهنا، يمكن أن نلتمس مفتاح المسألة؛ ذلك أن الأدب اليونانى كان شعرياً، لأن الشعر كانت له وظيفة اجتماعية، وهى تلك الوظيفة الخاصة بحفظ التقاليد التى عاش عليها اليونانيون، وكانت مناط توجههم فى حياتهم. ولم يكن هذا ليعنى أكثر من تقاليد تعلّم وتحفظ شفوياً. وكانت هذه الوظيفة التعليمية، وما كانت تستند إليه من نصوص، هى، بالضبط، التى اعترض عليها أفلاطون. وماذا كان يمكن أن نجده دافعاً لديه، اللهم إلا أنه كان ينوى أن تحل تعاليمه هو محل تلك التقاليد؟ وماذا كان الفرق بينهما؟ أما الفرق الواضح، كما لاحظنا من قبل، فهو أن تعاليمه الخاصة لم تكن

شعرية من حيث الشكل. لقد أنشئت نثراً. فهل كان هذا حادثاً مفتعلاً؟ أو بما أنها كانت تمثل بديلاً للشعر، هل قصد بها أن تحلّ محلّ الشفوية؟ وهل كان وصول الأفلاطونية، بمعنى ظهور كم هائل من الخطاب المكتوب نثراً، إشارة معلنة أن الشفوية اليونانية كانت تفسح الطريق للكتابية اليونانية، وأن حالة عقلية شفوية كانت تستبدل بها حالة عقلية كتابية؟ وأن هذا كان استبدالاً استشعرته عبقرية أفلاطون حدساً؟

لقد اقترحت فى كتابى «مقدمة إلى أفلاطون» أنه إذا كان هذا كذلك، فيكون اختراع الأبجدية اليونانية إذن قد قام بدور رئيس فى الموضوع. أما السؤال حول كيف حدث ذلك على وجه الدقة، أو لماذا حدث، فلم يتوفر عليه أحد حتى سنحت لى فرصة لتحقيقه فى مقالتى «مقدمة إلى الكتابية اليونانية» (هافلوك ١٩٧٩ أ). وقد تناولت هذين السؤالين من خلال نقطتين هما: «تدوين الشفرة الخاصة بثقافة لا كتابية»، و«صورة الشفرة ومحتواها». وقد تبينت، فيما بعد، أسباباً تدعونى للشك فى استخدامى لمصطلح «شفرة» متصلاً بما طبقته عليه فى ذلك الوقت (انظر الفصل السابع بعد).

وكلما تأملت فى عملية التدوين هذه على نحو ما حدثت فى اليونان، أصبحت أكثر اقتناعاً بأن ثمة شيئاً ما خاصاً بنظام الكتابة اليونانى جعله نسيج وحده. ذلك أن تفرد هذا النظام لم يكن أمراً بسيطاً من قبيل إضافة خمس حركات، وكأن المشكلة تدور حول حاصل جمع فى متوالية حسابية. وقد كنت، مثل الكثيرين من أبناء جيلى، الذين نشأوا فى ظل تقاليد ثقافة محافظة بدرجة ملحوظة، على معرفة واضحة بالعهد القديم، وكنت قد بدأت التعرف على ما يطلق عليه «آداب» سومر، وبابليون وآشور (بما أن هذه الآداب قد ترجمت مؤخراً عن الألواح المكتوبة بحروف مسمارية) بالإضافة إلى بعض ترجمات لأدب الحكمة المصرى. وقد ظهر تضاد صارخ بين الغنى الشفاف للشفاهية اليونانية فى صورتها المدونة والحذر الذى اصطبغت به الآداب الشرقية المناظرة لها، من حيث قابلية الثراء فى التفاصيل والعمق فى الشعور السيكولوجى فى الجانب اليونانى، والاقتصاد فى المفردات والكبت الحذر للعاطفة اللذين ظهرا بوصفهما سمتين خاصتين بأدب الشرق الأدنى كله والأدب العبرى. ولقد خطر لى أن الشفوية الحقة لهذه الشعوب غير اليونانية لم تجد طريقها إلينا - إن لم تكن قد فقدت بلا رجعة؛ لأن نظم الكتابة المستخدمة فيها كانت قاصرة عن تسجيلها على نحو صحيح. ذلك أنه ليس من الممكن أن تكون هذه الشعوب غبية، أو بليدة، أو على درجة دنيا من الشعور. وقد أشرت إلى هذا التضاد فى مقالة عن «كتابة هومر أبجدياً» (١٩٧٨ ب)، حيث وضعت أجزاء من نصوص مقارنة من ملحمة جلجامش والإلياذة جنباً إلى جنب وأخضعتها لإحصاء مفردات. وكتبت فى السنة التالية مقالة عن («الفن القديم للشعر الشفوى» ١٩٧٩) حيث وسّعت من مجال المقارنة لتشمل الأدب الفيدى الهندى بوصفه مثالاً للشفوية المتحولة إلى شمائل، والذى يمكن أن يكون التبسيط فيه قد شبع عليه قصور الخط المسمارى فى مقابل ما يعرضه نص هسيود من تفصيل ومدى للفهم. ولم يكن ثمة احتمال فى أن يرحب باحثون فى العبرية، والمسمارية، والسنسكريتية، بأطروحة كهذه، ولكنى كنت جسوراً، بدرجة كافية، لتأكيدها بعدما أخذت فى حسبانى بعضاً من الخصائص الصوتية الداخلة فى السلوك اللغوى، وبعدما تتبعت الطريق الذى نجحت فيها رموز الكتابة اليونانية فى عزل عناصر الصوت اللغوى باقتصاد ودقة، ورتبتها فى جدول صغير مختصر قابل للتعلم فى مرحلة الطفولة. ولأول مرة مكّن هذا الاختراع من إمكان التعرف البصرى على الفونيمات التى كانت آلية وصحيحة معاً. وقدمت هذا التحليل ابتداءً فى بحثى عن «أصول الكتابية الغربية» (١٩٧٦)، وهو دراسة أعيد طبعها فى كتابى «الثورة الكتابية فى اليونان ونتائجها الثقافية» (١٩٨٢ أ). ويعكس كلا العنوانين وعياً متنامياً بأن اختراعاً أثبت أهميته الجوهرية فى تغيير صورة الوعى اليونانى كان له أن يقوم بالدور نفسه بالنسبة لأوروبا مجتمعة. وفى الحقيقة يمكن أن يكون هذان العنوانان مسئولين عن خلق صورة الوعى الحديث الآخذة فى الانتشار على مستوى العالم كله. وإذا كان مارشال مكلوهان قد لفت الانتباه إلى التأثيرات النفسية والعقلية للصحافة المطبوعة، فإننى كنت معداً لأن أدفع الأمر كله خطوة أبعد إلى الوراء، إلى شىء كان قد بدأ يحدث قبل ميلاد المسيح بما يقرب من سبعمائة سنة.

وتعد عبارة «تغيير الوعى» جملة مفيدة، طالما أنها تدعو إلى اختراق نقدى تحت المستوى السطحى للحياة الإنسانية. ولكنها تظل جملة فضفاضة عند التطبيق، حتى يمكن البرهنة على مصداقيتها من خلال التغير الذى يكشف عنه الاستخدام اللغوى الفعلى، على نحو ما يظهر من نصوص «المؤلفين» اليونانيين الذين نقرأ لهم. وهنا يجب أن نجد فى كلماتهم المكتوبة (سواء قاموا بأنفسهم بالكتابة أو لم يفعلوا) برهاناً على صحة المعادلة الشفوية - الكتابية أو على عدم صحتها.

وتُعَدُّ النصوص الفلسفية، بل حتى نصوص أفلاطون، بمثابة جزء صغير نسبياً من القصة. ذلك أن الأدب الكلاسيكى العالى مؤلف من مجموعة من الأشعار أنشأها الفحول

الكلاسيكيون: هومر، وهسيود، والشعراء الغنائيون وشعراء الكورس، وبندار، والدراميون الأثينيون الثلاثة.

وموافقًا على تأكيد أفلاطون على دور هومر التعليمى، بوصفه دوراً جوهريًا لفهم الإلياذة والأوديسة، قمت فى «مقدمة إلى أفلاطون» بالبحث فى الكتاب الأول من الإلياذة عن أمثلة فعلية للمحتوى التعليمى كما هى معروضة فى المشاهد النمطية والعاطفة المعبر عنها فيها. وقد لاحظ بعض النقاد الذين راجعوا عملى فى ذلك الوقت تحددى بكتاب واحد؛ مما قد لا يثبت أى شىء بخصوص الكتب الثلاثة والعشرين الأخرى للملحمة (جاللى ١٩٦٤). أما أنا فقد افترضت أنه بالنظر إلى تماسك أسلوب هومر، فإن ما كان صحيحًا بشكل واضح بالنسبة لكتاب واحد يمكن أن يكون صحيحًا بدرجة متفاوتة بالنسبة للكتب الأخرى. وقد استكملت هذه النقطة فى كتابى «المفهوم اليونانى للعدالة» من خلال تقديم تحليل لأبيات شعرية مشابهة مختارة من عدد أكبر من فصول الإلياذة والأوديسة (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصل ٤). ذلك أن التعليق على النص الهومرى بتطبيق المنهج نفسه على نحو شامل يمكن أن يملأ عدة مجلدات.

وقد افترض ميلمان باري، فاهمًا، على نحو صحيح، استخدام الصيغ كما توحى بها شروط الإنشاء الشفوى، أن هذا النوع من الإنشاء كان فنًا من فنون الارتجال؛ فالمغنى، وهو يحكى قصته، يمكن أن يكون، كما نقول، «فى حاجة إلى كلمات» إلا أن يكون تحت تصرفه، فى ذاكرته، ذخيرة من العبارات النمطية المميزة التى يمكن أن يختار منها ما يناسب السياق. ذلك أن سياق القصة يمكن أن يكون من قبيل الاختراع؛ أما اللغة المستخدمة فيها فليست كذلك. وكانت *الممارسة الملاحظة للمغنين اليوغسلاف الفقراء هى النموذج* لهذا الاستنتاج (آ. باري ١٩٧١).

وقد عمل كتاب «مقدمة إلى أفلاطون» على تحويل الانتباه، ما دام الأمر متعلقًا بالملاحم اليونانية، بعيداً عن الارتجال وقريبًا من الذاكرة والتذكر، تطبيقًا على المحتوى والأسلوب كذلك، وعلى مدى مرجعى واسع، بما أن ما كان معتنقًا، حينئذ، هو تقاليد المجتمع كلها التى كان يغنى لها الشاعر القبلى، الأمر الذى كان يعد غرضًا تعليميًا له، يحرص على حفظه.

أما كتاب «المفهوم اليونانى للعدالة» فقد خطا كذلك خطوة أكثر تطرفًا فى تأكيد هذا، بما أن الغرض التعليمى لم يكن ليحفظ أى تقليد دون تفريق؛ بل حفظ التقاليد الحاكمة للمجتمع الراهن (أى ذلك المجتمع المعاصر للمغنى). ولما كان ممكنًا، كما رأينا، أن تؤرخ القصيدتان الهومريتان بتاريخ أسبق من ٧٠٠ ق. م. وإمكان بيان احتوائهما على مواد ترجع إلى تاريخ تال، فإن الطريقة التقليدية للحياة المحتفى بها فى كلتا القصيدتين كانت تلك الخاصة بأيونيا المعاصرة، وهو مجتمع من المدن البحرية المستقلة الناطقة بلغة مشتركة، لا ترجع إلى اللغة المسينية الخرافية أو إلى أى «مصدر» خرافى آخر. لقد كانت مسينى [مدينة قديمة فى جنوب اليونان، ازدهرت فيها الحضارة الإيجية بين ١٤٠٠ - ١١٠٠ ق. م - المترجم] هى العباءة التى كان على الحكاية أن ترتديها كى تعطيها بعداً وتقديراً فى نظر مؤسسات بعينها وفى ظل أوضاع معاصرة لها؛ ومن ثم تقوم بدور مماثل لذلك الذى قامت به خرافة آرثر فى الأدب الإنجليزى (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصل٥). ولقد كان هذا التأكيد على القيم والأوضاع التى كانت لا تزال معاصرة هو، بالتحديد، الذى وجده أفلاطون أمراً قابلاً للاعتراض عليه.

أما ما يمكن أن تتضمنه وجهة النظر هذه، على نحو ما يمكن أن تؤثر على «تاريخ» هومر، فقد تمت متابعته فى المقالة المذكورة سابقًا عن «كتابة هومر أبجدياً» التى اقترحت فيها وجوب رد الاعتبار للتقاليد المتأخرة الخاصة بالإنشاء النهائى للقصيدتين، والتى تبدو أنها كانت معروفة حقًا نحو نهاية القرن الخامس ق. م. ولكنها، الآن، مرفوضة، بشكل عام، من قبل الباحثين فى المسألة الهومرية (ولكن انظر جولد ١٩٦٠، ص ٢٧٢ - ٢٩١؛ ودافيسون ١٩٦٢). لقد أكدت هذه التقاليد فى شكلها الكامل (الذى أورده شيشرون) أنه فى زمن بيستستراتوس، فى القرن السادس، كانت مواد الملحمتين قد أدمجت بطريقة ما لتشكل الهيئة الحاضرة المتماسكة التى لدينا *الآن، وأن هذه العملية (أو الحدث) قد وقعت فى أثينا. ولقد* انتهيت إلى استنتاج أن عملية التحويل الأبجدية هذه كانت بطيئة (وهذه وجهة نظر معقولة قائمة على أسباب أخرى)، وأن الملحمتين تم تدوينهما على أوراق البردى شيئاً فشيئاً، وأن الشكل المنظم الذى نعرفهما فيه، الآن، تم إنجازه من خلال استخدام العين والأذن على السواء.

وقد عكس هذا الحكم مراجعة للافتراض الذى تبنيته سابقًا، وهو افتراض واضح بقوة فى «مقدمة إلى أفلاطون»، مؤداه أن الملحمتين، برغم تدوينهما الواضح (وإلا لم نكن قد حصلنا عليهما) كانتا إنشاءً يحمل طابع الشفوية الأولية: أى أن وجودهما النصى وهيأتهما كانا يمثلان ترجمة مخلصة لقوانين صوتية خالصة للإنشاء من حيث كانت هذه القوانين محكومة

بالأسلوب والمحتوى معاً. وقد كان هذا دائماً مثار خلاف بين باحثي الشفاهية الراسخين (ميلمان باري، لورد، كيرك) سواء أكانوا مستعدين لقبول الغرض التعليمي بالمثل أم غير مستعدين. وقد اقترح آدم باري (١٩٦٦) ما هو في الواقع تعديلاً لهذا الموقف؛ ولكنه لم يعش طويلاً حتى يمكنه توسيع آرائه أكثر مما فعل. ولقد بدأ الأمر يتضح أمامي من ناحية إمكان أن تكون المفاتيح إلى الإنشاء أكثر تعقيداً (انظر فيما بعد، الفصل ١٠).

ولعل مراجعة ضرورية كهذه، لوجهة نظر ساذجة سالفة، تصبح أمراً يمكن التنبؤ به من خلال مقالة بعنوان «صقل هومر» (١٩٧٣ ب) تناولت فيها، بالفحص، مجموعتين منفصلتين من فصول الإلياذة؛ إذ إن أجزاء كل مجموعة متقاربة كل إلى الآخر، ولكنها مبعثرة على الأربعة وعشرين كتاباً. وإحدى هاتين المجموعتين موسومة بـ «الكوميديا على جبل الأوليمب». وعن هذه المجموعة كتبت: «الشخصيات مرسومة بحدة، والموقف موصوف بواقعية وبإحكام، وبعين ساخرة على نحو وافر. فهومر ينظر إلى أسرة عائلية ذات علاقات معقدة، ويرسم هذه العلاقات بجرات قلم ثابتة ورشيقة. ويكون التأثير الكلي متماسكاً وهزلياً في الوقت نفسه». أما المجموعة الأخرى فكانت تعرض «قلب هيلين». وقد كتبت عن هذه المجموعة: «تبرز هيلين، وهكتور، وباريس، وبريام في علاقة مترابطة في هذه السياقات المبعثرة على مدى واسع؛ إلا أن السياقات ليست متطابقة فحسب؛ بل يكمل أحدها الآخر على نحو مقتصد مريح. ففي ظهورهم الأول، يرتبهم الشاعر في أزواج منفصلة ولكن متقاطعة: هكتور مع باريس، وبريام مع هيلين، وهيلين مع باريس. ويتابع الكتاب السادس هذا من خلال الجمع بين هكتور وباريس وهيلين في ثلاثية واحدة. وفي الكتاب الرابع والعشرين، نجد أن الأربعة كلهم يجتمعون معاً في سياق هيلين الأخير المستعاد. فأي نوع من العبقرية حبي به هومر من حيث القدرة على مثل هذه البراعة الفاعلة على هامش حبكته الأساسية؟» (هافلوك ١٩٧٣ ب، ص ٢٦٧، ٢٧٥).

ولعلي أخلص، الآن، إلى أن هذا النوع من الأسئلة يمكن الإجابة عليه فحسب من خلال قبول كون الملحمتين كما نعرفهما الآن، نتيجة لتواشج ما بين الشفوي والكتابي؛ أو لقلنا، لو غيرنا الاستعارة، إن الدفق الصوتي للغة الذي يتم استنباطه عن طريق الصدى، كي يستمر محتفظاً بانتباه الأذن، قد تمت إعادة تعديله إلى أنماط مرئية أبدعها الانتباه المتعقل للعين.

وإذا تحولنا إلى هسيود فإنني قمت في «مقدمة إلى أفلاطون» بفحص وصف هذا الشاعر لأصل عروس الشعر وأدائها الحاضر، مستنتجاً أن هذا الوصف كان يؤيد، بقوة، وجهة النظر التي ترى أن غرض الشعر الشفوي، بما فيه شعر هومر، كان موجهاً لرسم صورة محفوظة بالذاكرة للتقاليد الاجتماعية والمدنية والحكومة (هافلوك ١٩٦٢، الفصل ٩). أما سيكولوجية هذا الأداء الشفوي، والأغراض المتعلقة بالذاكرة التي حققها، فقد وجدا مني اهتماماً طازجاً في كتابي «المفهوم اليوناني للعدالة» استخلاصاً من الأدوار المركزية المنوطة بالأغنية، والرقصة، واللحن في أدب اليونان المكتوب (هافلوك ١٩٧٨أ، الفصل ٣).

وعلاوة على هذا، فإن نص هسيود، في الحقيقة، نص ينم تنظيمه، مرة أخرى، عن استخدام العين القارئة؛ ولكن مطبقة على أغراض أكثر صقلاً (وإن كانت أقل إبهاجاً) مما هو في حالة هومر. فما كان هسيود يقرأه كان هومر نفسه (وليس القصيدتين كاملتين بالضرورة). ذلك أن هسيود، وقد قرأ هومر وأنعم النظر فيه مليًا، كان مدفوعاً إلى إعادة ترتيبه، ومن ثم التعجيل (ولكن التعجيل فحسب) باستهلال نوع جديد من الخطاب - نوع «كتاب أولي Proto- Literate». وقد اختبر «المفهوم اليوناني للعدالة» هذه الأطروحة من خلال فحص مفصل لمقالة هسيود الشعرية عن «العدالة» (dike) التي تؤسس فصلاً دالاً متضمناً في كتاب الشاعر نفسه «الأعمال والأيام» - وهو دال في هذا الحالة؛ لأن لغته غريبة الأطوار، يمكن جدلاً أن ترى بوصفها نتيجة لوضع سلاسل من الذكريات معاً تتصل بسياقات هومرية ذات علاقة ما ترابطية لموضوع مختار؛ وذلك لكون هذه العلاقة من نوع يتطلب تدعيماً من قراءة سابقة للنصوص الهومرية أكثر من مجرد تذكرها شفوياً (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصلان ١١ و١٢). وقد طبق المنهج نفسه من قبل لشرح البنية اللافتة للنظر الخاصة بفصل إرشادي حول موضوع «الجدال» (Eris) الذي كان هسيود قد استخدمه لتقديم العمل نفسه (هافلوك ١٩٦٦ب).

ولما كان نقد أفلاطون للشعر قد اشتمل على المأساة إلى جانب الملحمة بوصفهما الغرض المشترك لهجومه، فقد بدا أمراً منطقيًا أن تكون الخطوة التالية هي الدراما الأثينية؛ بوصفها ميدان تنافس ممكن بين الشفوي والكتابي.

وقد طرحت مسرحية مبكرة، «السبعة ضد طيبة»، نفسها بما هي موضوع مناسب للتحليل، وخصوصاً أنها بعد اثنين وستين عاماً من إنتاجها الأول عادت بوصفها موضوعاً للانتقاد في

كوميديا لأرسطوفان، وقد حدث هذا، بالضبط، فى وقت يمكن الافتراض فيه بأن الشفوية الأثينية كانت تستسلم للكتابية الأثينية. وقد استخلصت فى مقالة «الإنشاء الشفوى للدراما الإغريقية» (١٩٨٠) من نص التراچيديا الدليل على أن أسلوب إنشائها استجاب للوظائف الشفوية للإنشاء، تلك الوظائف التى يمكن أن تؤازر عملية تذكر محتوى ما منظور إليه على أنه ناجح اجتماعياً.

وتظهر كلتا السمتين - الأسلوب الشفوى والغرض التعليمى - فى نقد أرسطوفان الهزلى، الذى يسخر فيه أيضاً، على سبيل التضاد، من التراچيديا اليوريبيدية بسبب ولعها الخاص بالكتب.

وكنت قد فحصت نص ملحمة «أوريست» التى ظهرت بعد تسع سنين من ظهور «السبعة ضد طيبة»، لأكتشف كيف تعاملت مع رموز العدالة (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٨٠ - ٢٩٥). وقد استنتجت أن السلوك اللغوى فيهما يغطى معانى متقاطعة، تقع على شفا التناقض، مما يعد أسلوباً يمكن القول بأنه يعكس الإمبريقية المخصوصة بالشفوية فى مقابل الوضوح المطرد للمفهومية الكتابية. «إن العدالة التى مانزال نتأمل فيها هى عدالة هسيود، وليست عدالة أفلاطون» (ص٢٩٥).

وماذا عن خلفاء أسيخيلوس؟ هل كانوا أدباء كتابيين بالمعنى الدقيق، متحررين من القاعدة الهومرية؟ لقد تم اختيار مسرحية «أوديب الطاغية» من أجل التحقق من هذا الأمر، بوصفها، بلا منازع، مسرحية ذات إنشاء مصقول طبقاً للمعايير الأدبية الحديثة. وعندما نلتمس كل عذر لوجود هذه السمة، التى لا جدال فيها فى المسرحية، فإن النص نفسه يكشف عن دلائل على الضغط المستمر للإنشاء بصورة تعليمية من أجل الحفظ الشفوى (هافلوك ١٩٨١).

وقد عنيت هاتان المعالجتان للدراما الإغريقية بملاحظة الدور الجوهرى للكورس فى المحافظة على التقاليد القائمة، المنقولة من خلال شفاهية الأغنية، والرقصة، واللحن. وهنا، كانت خصائص السلوك المدنى، وأوضاعه المتفق عليها، وطقوسه الضمنية فى الحياة اليومية، يعاد تمثيلها والتأكيد على مشروعيتها مراراً وتكراراً. وقد انتقلت مثل هذه التعليمية، بصورة ضمنية، إلى الحوار واللغة المنمقة للشخصيات وهى تمثل الروايات. وهكذا تكون النمطية الملاحظة، بوصفها خصيصة للقصص الهومرية، مستمرة فى الدراما الإغريقية.

ومع ذلك فإن الاختراعات المطبقة على الخط السردى للحبكات، منضماً إليها التبصرات النفسية المتنامية المعبر عنها فى الحوارات على خشبة المسرح، تكشف عن حقيقة أن تأثير الشفوية كان آخذاً فى الأفول. ذلك أن تمهيداً لأساس من تكنولوچيا الكلمة المكتوبة، مشكِّل فى نوع جديد من التركيب قد تم إرساؤه. وكان على أفلاطون المطالبة بإعادة نمذجة اللغة التقليدية للملحمة والدراما واستبدال لغة التحليل النظرى بها (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٢٠ - ٣٣٤).

توجد بعض المساحات الفارغة فى تلك المنطقة التى غطيتها بما قد كتبته بخصوص المعادلة الشفوية - الكتابية على نحو ما حدثت فى اليونان. فبندار ليس هناك، ولا الشعراء الغنائيون المبكرون، ولا يوريبيديس، أو المؤرخون الذين قدموا، بالتأكيد، بديلاً، أوربما كان منافساً، للخطاب الأفلاطونى من خلال منهجهم فى الكتابة النثرية؛ بل إن نهاية القصة لدى أرسطو لم يتم التوصل إليها، إذا كانت حقاً تنتهى هناك. وهكذا فإن تحقيق «الصورة الموحدة» الموعود بها يتطلب أن تسدَّ تلك الثغرات.

وإلى الآن، ظلت القصة قصة إغريقية، ويجب أن تظل هكذا فى هذا الكتاب إلى حد كبير. وبطلة هذه القصة هى عروس الشعر الإغريقية، وليس ذريتها الحديثة. وهذه العروس هى صوت شعب صغير من شعوب البحر المتوسط، على نحو ما عاش فى القرون الثلاثة ونصف القرن التى تفصل بين هومر وأرسطو، وبالكيفية التى أصبح بها هذا الشعب متورطاً فى المعادلة الشفوية - الكتابية. ومع ذلك فسوف يلاحظ القارىء أنه بعد تقديم عروس الشعر (الفصل ٢) سوف يحوِّل الانتباه لفترة (الفصول ٣ - ٧) إلى اهتمامات تقع خارج حقل الكلاسيكيات، وإلى أعمال لباحثين ونقاد محدثين لا تبدو فيها عروس الشعر نفسها ذات أهمية مباشرة.

والحقيقة هى أن المعادلة الشفوية - الكتابية لم تعد مجرد معادلة يونانية؛ فقد لقيت بوصفها شيئاً لا يزال فعالاً فى العالم الحديث، اهتماماً من قبل فروع متنوعة فى علم الإنسان، وعلم الاجتماع، والأدب المقارن. وقد تحول فحص بقايا الشفوية فى المجتمعات التى ظلت لا كتابية حتى الوقت الحاضر إلى ملاحظة حضورها المستمر فيما وراء النصوص الأدبية المؤلفة على يد «كُتَّاب» محدثين؛ بل إن النظرية الحالية يمكن أن تضع الشفوية بجانب «التناص» فى علاقة توحى بالمجابهة.

وقد جعلتنى قراءة عمل چاك ديريدا «فى علم النحو» (١٩٦٧) أتحقق من أن المشكلة الشفوية - الكتابية دخلت فى الوعى الأوروبى الحديث مع روسو. فقد كان «المتوحش النبيل»

لديه مدركاً أساسًا بوصفه كائنًا شفوياً، ولا يزال حياً، إلى حد كبير جداً، فيما يكتب، الآن، عن الكلمة المنطوقة والنص المكتوب.

وأما القصة الإغريقية المفسرة تفسيراً كاملاً فتصبح جزءاً من تفسير أوسع موجود فى حقل الآداب المقارنة خارج المجال الكلاسيكى. ويبدو الأمر نفسه صحيحاً فى حقل علم الإنسان كما هو معروض فى كتاب چاك جودى «استئناس العقل المتوحش» (١٩٧٧). وقد قام هذا العمل الواعد بتأييد غير مباشر لاقتناعى الراسخ بأن الكتابية الإغريقية لم تغير وسائل الاتصال فحسب؛ بل غيرت من شكل الوعى الإغريقى.

وتُعَدُّ القصة الإغريقية تامة فى ذاتها، إلا أن الأزمة فى التواصل الذى تصفه، وهو يحدث فى العصور القديمة، تكتسب بعداً أكبر عندما ينظر إليها بالقياس إلى ما يبدو أنه أزمة مشابهة فى العصور الحديثة. وما أن تؤسس علاقة ما بين الأزمتين فإن كلا منهما تضىء الأخرى.

وقد ظن البعض أن علاقة ما مثل هذه تمّ عقدها فى تورنتو بينى وبين مارشال مكلوهان (انظر الفصل ٣ بعد) وأستاذه هارولد إنيس H. Innis (الفصل ٤ بعد) بل لقد أشير إلىّ بوصفى عضواً فى «مدرسة تورنتو» التى أنشأها هذان المفكران الكنديان. والحقيقة أن العكس هو الاحتمال الأقرب إلى الصحة؛ فبعد أن وقعت على عمل ميلمان بارى، مسترشداً كذلك بقراءة عمل مارتن نيلسون «هومر ومسينى» (١٩٣٣؛ وهو العمل الذى لايزال يعد بالنسبة لى العمدة فى الموضوع)، ومتبعًا تلك التبصرات التى ألهمتنى إياها الدراسات ما قبل السقراطية، التى أشرت إليها سالفاً، فإننى أتذكر قيامى بإعطاء محاضرتين عامتين أو ثلاث بجامعة تورنتو حول موضوع الإنشاء الشفوى، وإننى أشك فى أن يكون إنيس واحداً من أولئك الذين استمعوا إلى، فى وقت كان يفكر فيه على خط موازٍ فى موضوعات مشابهة فى ميدانه الخاص (هافلوك ١٩٨٢ ب). ومما يجعلنى على ثقة من هذا هو الاتصالات التى دارت بيننا فيما بعد، على إثر انتقالى من تورنتو إلى هارفارد. لقد سرى تأثيره إلى مكلوهان، الذى ظهر كتابه التأسيسى «مجرة جوتنبرج» فى آخر الأمر معاصراً لكتابى «مقدمة إلى أفلاطون». وقد رأى مكلوهان على الفور أن ثمة صلة غير مؤكدة بين هذين العملين، واستمر فيما بعد فى تقدير عملى بكرم، سوف أذكره له دائماً بكل امتنان.

إن الباحث الكلاسيكى، وقد وُهِبَ عزم الرياضات العقلية المطلوبة لإجادة اليونانية واللاتينية قبل أن يستطيع البدء فى النظر إلى الأشياء التى يمكن أن تتحدث هاتان اللغتان عنها؛ هذا الباحث ليس من المحتمل أن يشرد أبعد من اللازم عن موضوعه سعيًا وراء آلهة غريبة بالخارج كى تخبره بشىء ما له صلة بموضوعه. ولقد أصبحت، فقط، بعد قراءتى لعمل والتر أونج «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) على وعى كامل بالقدر الذى وصل إليه البحث والتأمل فى هذا الموضوع على مدى العقدين الفائتين. أما الصلة التاريخية المحتملة بين خمسة أعمال ظهرت فى ١٩٦٢ - ١٩٦٣ (وواحد منها لى) والدلالة الممكنة لهذه الصلة فأمر ملاحظ فى الفصل ٣.

وسوف يتحقق القارئ كيف أخذت نفسى على مهل عبر السنين لأصل إلى النتائج المختلفة المضمومة معًا فى هذا الكتاب. وأظن أننى كنت أدرس هذه الأشياء من وقت إلى آخر قبل أن أدونها، وسوف أظل دائمًا مديناً إلى رغبة طلابى فى تورنتو، وهارفارد، وييل، فى الاستماع إلىّ، أولئك الطلاب الذين حبتهم الطبيعة بعقول خاصة بهم. وفى داخل سياق البحث الكلاسيكى، على نحو ما هو متبع تقليدياً، سوف تبدو هذه النتائج - كما أفترض - منقحة، وقابلة للجدل؛ بل حتى قابلة للاعتراض عليها من قبل البعض. وثمة بعض الأسباب الطبيعية لهذا، وهى تقريبًا أسباب تقليدية؛ بل إننى فكرت كذلك فى أنه من المناسب الإشارة إليها باختصار، فى الفصل ١١. وقد كانت هذه النتائج كافية لتثير فىّ الحذر، وتدفعنى إلى التردد فى نشرها حتى وأنا لا أزال فى مرحلة إنهاء هذا الكتاب فى عامى الثالث والثمانين. ولكن إذا حكمنا على الأمر من خلال بعض ما قيل عن نتائجى على لسان بعض المراجعين، ومن خلال الكثير مما سوف يقال، بحماس، على ألسنة الكثير من الباحثين مما يمكن تجاهله بأمان، فيكون ثمة مبرر للحذر الذى أثارته فىّ هذه النتائج قبل نشرها. ولكن هناك مكاناً واحداً لقيت نتائجى فيه ترحيبًا وهو مراجعة ممتازة عن تاريخ المشكلة الهومرية نشرها آدم بارى، فى سنة وفاته المفاجئة، فى صورة مقدمة لطبعة الأعمال الكاملة لوالده (آ. بارى ١٩٧١)، وإنه لمن المناسب، هنا، أن أذكره وأتذكر ما كتب.

الفصل الثانى

تقديم عروس الشعر

يبدأ تاريخ الأدب الأوروبى بقصائد هومر وهسيود. وربما كان أول ظهور جزئى لـ «هومر» فى مطلع القرن السابع قبل الميلاد. ولا يعتمد هذا التاريخ المبهم نفسه على أى مصدر خارجى؛ ذلك أنه قائم على تحديد التاريخ المحتمل لاختراع الأبجدية اليونانية التى كتبت بها القصائد. وإذا كان لنا أن نصدق التقاليد المتأخرة، فإن هذه القصائد لم تأخذ الشكل النهائى الذى وصلت به إلينا حتى منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

وليس ثمة سوابق مسجّلة مهدت لهذه القصائد فى شكلها المكتوب. وقد كان لفرسيل، ودانتى، وملتون أسلافهم؛ فهم ينتمون إلى تقليد أدبى يتصف بالعمومية وليس ملحمياً بالمعنى الضيق. وقد تميزت أعمال هؤلاء الكتاب بالنبوغ؛ ولكنه ليس نبوغاً خالصاً، ولا فريداً، ولا قائماً بذاته. أما الإلياذة والأوديسة - ويجب أن نضيف عملى هسيود «نسب الآلهة» و«الأعمال والأيام» - فليس وراءها سلف أو تقليد.

ولكن هذه الأعمال وصلت إلينا «مكتوبة» أو «مدوّنة» (فلا يزال الدارسون يختلفون حول الطريقة الصحيحة لوصف «العمل الإبداعى») إما على البرشمان (ليس إطلاقًا بل إمكاناً) أو على أوراق البردى، مصمّغة معاً، ثم مطوية على عصا أو أسطوانة، ومنسوخة بجهد مضنٍ قرناً بعد قرن، صحيفة بعد أخرى، حتى دخلت أخيراً، بعد جوتنبرج، فى حماية الطباعة. فأى عجب إذا كانت هذه العلمية التاريخية، النصيّة، قد جذبت كثيراً من الدارسين إلى إيمان راسخ بأن هذه الأعمال «أدبية [كتابية]» بالمعنى الحديث الكامل للمصطلح، أنشأها «مؤلفون» لابد أنهم كانوا هم أنفسهم «كتّاباً».

فماذا إذن عن «المؤلف الأصلى»؟ هل تقدّم لنا الأعمال نفسها أى عون يكشف لنا عن الشخصيات المرتبطة بها؟ فمما لاشك فيه أن هذه الشخصيات، بوصفها شعراء من الطبقة الأولى، كان لها زملاء، ومعلمون، ونماذج، ومصادر. ولكننا لا نعلم عن ذلك شيئاً.

وحتى الاسمان «هومر» و«هسيود» يلفهما الغموض؛ فأحدهما، «هسيود»، يرد مرة واحدة فى إحدى القصائد الأربع، بضمير الغائب. «ذات مرة علّمتْ [عرائسُ الشعر] هسيود أغنية مجيدة، عندما كان يرعى الحملان أسفل جبل هليكيون المقدس». ويستخدم البيت السداسى التالى ضمير المتكلم: «كلامًا خاطبتنى به الإلهات بادئ ذى بدء، على النحو التالى...». فهل «هسيود» فى النص الأول و«ياء المخاطبة» فى النص الآخر هما الشئ نفسه؟ هل يشيران إلى الشخص ذاته؟ من المستحيل معرفة ذلك يقيناً؛ فربما كان ذكر الاسم نوعًا من التوقيع، مقصوداً به علامة مميزة على المؤلف الأصلى. أما هومر (سواء أكان واحداً أم أكثر) فلا يثبت نفسه أبداً. ذلك أن مسئولية إنشاء كل من الإلياذة والأوديسة تنسب إلى عروس الشعر، التى يدعوها الشاعر إلى أن «تغنى» الإلياذة، و«تنشد» الأوديسة. وعلى نحو أكثر وضوحًا، يصف «هسيود» «الأغنية» (وليس «أغنيتى») بأنها شئ «علمته [إياه الإلهات]».

أما المؤلف المسمّى، فيما بعد، هومر، أيًا كان هو، فيوجّه دعوته إلى عروس الشعر فى صيغة الأمر. إنه موجود، ولكن بوصفه مؤديًا، وليس بوصفه مؤلفًا. وهو يتوسط بين عروس الشعر، أيًا كانت هى، والمتلقين، كما لو كانت أشعاره ليست له، وإنما مستمدة من مصدر خارجى عنه، يسميه «عروس الشعر» التى كانت، كما نعلم من «هسيود»، عبارة عن التسع أخوات (جوقة) اللائى كنّ بنات زيوس - وهذا أعطاهن مكانة أوليمبية - وأمهنّ (نيموسونى) «ربة الذاكرة». وها هنا، بالتأكيد، إلماح - هو الأول - إلى الإنشاء الأصلى لهذه القصائد الأربع. وليس ثم فى أى منها أية إشارة تتعلق بـ «الكتابة» أو «القراءة» سواء من جهة المغنى أو من جهة عروس الشعر أو ربات الفن. أما «نسب الآلهة»، القصيدة التى تسرد أسماءهم ونسبهم، فتبدأ بترنيمة ممتدة، فى ثلاثة أجزاء، موجهة إلى التسع ربات جميعاً ومهتمة بأفعالهن وأعمالهنّ. وعلى نحو متكرر، فى أشكال متنوعة، توصف اللغة التى ينشدنها بمصطلحات شفوية بوصفها خطابة أو غناءً، يؤدى أثناء الرقص، ويصل عبر الفراغ إلى متلقين مستمعين.

يقمن برقصاتهن الجميلة المحبّبة فوق أعالى جبل هيليكون ويتحركن بأقدام نشيطة. ومن هذا المكان ينهضن ويذهبن إلى الخارج ليلاً متشحات بضباب كثيف ويتمتمن بأغانيهن بصوت رقيق... يتدفق الصوت العذب دون عناء من شفاههن ويسعد بيت أبيهن زيوس إذ يجوس فيه صوت الربات النقى، وتعيد صداه القمم الثلجية لجبل أوليمبيا ومنازل الخالدين...

ثم ذهبن إلى جبل أوليمبيا مبهجات بصوتهن العذب، وغناء ملائكى، وقد رددت الأرض المظلمة غناءهن... (نسب الآلهة، ١١، ٧ - ١٤، ٣٩ - ٤٣، ٦٨ - ٧٠؛ ترجمة لوب).

بعد قرنين تغير الزمن، فقد كانت عروس الشعر (أو ربات الفن) المصوّرة فى الشعر لا تزال تغنى، أو على الأقل تنشد، ولكن ما حدث حقًا كان شيئًا أكثر تعقيداً بكثير؛ ذلك أن نصوص المسرحيات اليونانية التى لدينا، تراچيدية أو كوميدية على السواء، تحمل كثيراً من الإشارات إلى حقيقة تاريخية مهمة؛ فكان ثمة بين الغناء، والإنشاد، والتذكر (مما يعدُّ تجميعاً ثقافياً يمكن أن ندرجه تقليدياً بوصفه شفوية) من ناحية والقراءة والكتابة (مما يعد من عادات الثقافة الموثقة والكتابية) من ناحية أخرى ـ تصادم وتنافس، وليس أن الثقافة الكتابية كانت تحل محل الثقافة الشفوية على نحو آلى. وكانت العلاقة التى تربط بينهما أكثر دقة؛ ولنختر من بين أمثلة كثيرة واحداً، من مسرحية ليوريبيديس (هيبوليتوس) عرضها فى ٤٢٨ ق. م تعتمد حبكة المسرحية على رسالة مؤلفة كتابة تركتها زوجة منتحرة تتهم فيها (زوراً) ابن زوجها باغتصابها. [انظر عن هذه المسرحية: أحمد عتمان، الشعر الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، عالم المعرفة (٨٤)، ١٩٨٤، ص ٣٠١ ـ ٣٠٢] وقد كان وضع إضمامة الورق المكتوب عليها الرسالة فوق صدر الجثمان مؤثراً من الناحية الدرامية؛ فعلى إثر وصول الزوج إلى المنزل يكتشف فقده لزوجته، ويفك الإضمامة، ويقرأها لنفسه على المسرح. ومن المفترض، فى ذلك الوقت، أن جمهور المسرح يمكن أن يقبل حقيقة استطاعة المرأة الكتابة والرجل القراءة بوصفها أمراً عادياً. ولكنه أثناء قراءته يتعجب تلقائياً: «إن الإضمامة تصيح، إنها تبكى عالياً. انظروا.. انظروا إلى ما قد رأيته فى حروف مكتوبة (en qra-phais) ـ أغنية تتكلم بصوت عال!(880 -877 .11).

ومن الناحية المنطقية، إذا كانت الرسالة أغنية أو شعراً يغنى بصوتٍ عال، فأنت لا تراها. ومن الناحية الأخرى، إذا كانت وثيقة مكتوبة، فأنت لا تسمعها تغنى لك. لكن منطق إما/ أو هذا لا صلة له بهذه الكلمات؛ ذلك أنها تفتح نافذة على عملية تحول ثقافية، يكون التصادم والتعارض فيها أمراً جوهرياً. إن عروس الشعر الشفوية، مغنية، منشدة، ومذكرة، تتعلم القراءة والكتابة؛ ولكنها، فى الوقت نفسه، تستمر كذلك فى الغناء (انظر عن هذه «التناقضات الظاهرية» سيجال ١٩٨٦، ص ٢١٩، وهو يقتبس من كنوكس ١٩٨٦ موقراً إياه).

وعلاوة على هذا، لا يزال التكنيك الراهن للتواصل عبر الكلمة المكتوبة يوصم ببعض العيوب؛ فهو وافد جديد. وما قد كتب زيفًا لا يمكن، الآن، تحديه من قبل الشهادة الشفوية التقليدية المأخوذة من شهود عيان. ويجادل هيبوليتس، ضحية الاتهام،فى هذه النقطة بحدة: إنه ينعى على والده، بشراسة، تفضيله الكلمة المكتوبة على المنطوقة، بما فيها كلمته (لا تزال القاعدة نفسها موجودة فى انجلترا العصور الوسطى، انظر كلانشى ١٩٧٩، ص ٢١١). أما عن الشهادة الشفوية الحاسمة التى يمكن أن تكون مأخوذة من الجانية [زوجة الأب]، فلم تعد للأسف متاحة. لقد ضمنت غيابها بانتحارها (972 .1). إن حوار يوريبيديس يشق طريقه بإخلاص نحو الخط الذى تتطلبه الطباع المعقدة ـ الطباع الشفوية ـ الكتابية ـ المميزة لمجتمعه ولزمنه.

وليس ما سمى بـ «الثورة الكتابية» (هافلوك ١٩٨٢ أ) فى اليونان أكثر من مفهوم مبرمج مستعاد من الهواء. إنه نظرية تكشف وتشرح، كما فى المثال السابق، معانى مطوية فى ألف قطعة من الأدب الإغريقى الكلاسيكى منذ هومر حتى أرسطو. وهى نظرية تشرح ما دعاه تشارلز سيجال «الدينامية» المثيرة فى المفردات والتراكيب اليونانية الكلاسيكية الفصيحة، والتى لم يصنع مثلها منذئذ. إنها نظرية تشرح لنا الاختراع اليونانى للفلسفة. إلا أن كلمة «ثورة»، برغم كونها مقبولة وعصرية، يمكن أن تضللنا إذا استخدمناها بما يوحى بأننا نستبدل، بحسم، إحدى وسائل الاتصال بغيرها. ذلك أن عروس الشعر لم تصبح، أبداً، العشيقة المنبوذة لليونان. لقد تعلمت الكتابة والقراءة فى حين كانت لا تزال تغنى. وتسعى الصفحات التالية إلى وصف كيف حدث ذلك.

ولكن، قبل أن يسمح لعروس الشعر أن تأخذ مكانها فى منتصف المسرح، فمن المهم أن نلقى نظرة على ما كان يجرى فى كواليسه؛ فليست مشكلة الشفوية ـ الكتابية فى نظر الإغريق مشكلة تقنية محدودة. فهى توسع نفسها من خلال المنظور الذى طرحها إلى ما وراء حدود العصور القديمة؛ وذلك لأن المشكلة أصبحت مسألة بحث فى حقول حديثة، تمتد من الأدب المقارن إلى الأنثروبولوچيا الثقافية إلى دراسات الكتاب المقدس. ويبدو أن ثمة قوى فعالة بعينها تدفعها إلى مستوى التعرف الواعى، وتجبرنا على النظر إلى أنفسنا من ناحية بوصفنا قراء وكاتبين، ومن الناحية الأخرى بوصفنا مؤدين ومستمعين، وهذا دور دفعتنا تقنيات الاتصال الجديدة إلى القيام به مرة أخرى، وربما قلنا إنها أقحمته علينا. ولذا قد يبدو من المناسب، قبل أن نستمع إلى القصة اليونانية فى الموضوع، أن نراجع السياق الحديث الذى برزت فيه.

القيم في مواويل يوسف رشتا

إبراهيم حلمى

اختلفت آراء الباحثين فى وضع معنى محدد لتعريف القيم؛ فمن قائل بأنها القدر أو المكانة، وقائل ثانٍ يحددها بأنها الأفكار الاعتقادية المتعلقة بفائدة كل شىء فى المجتمع(١). وبعض العلماء يعرّف القيمة بأنها الخير أو الشر(٢). ويرى آخرون أنها مجموعة اتجاهات تدل على ميل سلوكى يتميز بشعور سار أو مؤلم(٣).

ونحن إذا ما دققنا النظر فى تلك المعانى المتعددة، نجد أن القيم تتضمن مجموعة من العناصر المشتركة، وهذه العناصر تتشابك فى مفاهيم كثيرة، مثل الاهتمام، والاعتقاد، والرغبة، والسرور، واللذة، والإشباع، والنفع، والاستحسان، والقبول، والرفض، وكل هذه المعانى نتاج تقديرات شخصية لا تخضع إلى أى مقياس ثابت ومحدد.

يقول (يان فانسينا): «إن القيم الثقافية للمجتمع ما هى إلا تلك الأفكار والمشاعر التى يتقبلها غالبية أعضاء المجتمع باعتبارها مسلّمات لا جدال فيها. إنها أهواء مجتمع، وهى - بالنسبة إلى أعضائه - التى تسبغ على الحياة معنى، وترسخ المثاليات التى يناضل المجتمع من أجلها، وتضفى أهمية نسبية على الأشياء التى ترتبط بذلك النضال، ولكنها نادرًا ما تكون معلنة، وإنما تظل عادة فى لاوعى معظم أفراد المجتمع الذين تتحكم فى سلوكهم على أية حال إلى درجة ملحوظة»(٤).

نخلص من ذلك إلى أن القيم - مهما اختلفت حولها الآراء - إنما هى من نتاج جماعة أو طائفة من الناس فى أى مكان على سطح الأرض، وفى أى زمان، لتحديد قواعد سلوكية محددة متفق عليها؛ لكى يمكن التمييز بين الحق والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، وغيرها من قيم ومعايير إنسانية متعارف عليها فيما بين تلك الجماعة.

وإذا كان الإنسان يشارك الحيوان فى الحس؛ حيث الميل دائمًا تجاه إشباع الحاجة، فإن ما يفرق الإنسان عن الحيوان، هو سمة التأمل العقلى؛ حيث يتعالى الإنسان على هذا الميل، شاخصًا نحو مثل أو قيم عليا. «إن الإنسان - بين سائر الكائنات - هو الكائن الوحيد الذى يملك إرادة التغيير عن وعى وتبصر، فينزع - بمحض تفكيره وإرادته - إلى مجاهدة ميوله وغرائزه، وضبط دوافعه ونوازعه، والسيطرة على أهوائه

ونزواته، وتوجيه رغباته ومطامحه إلى أقصى مطالب الكمال الإنسانى. والناس فى كل زمان ومكان، حتى من كان منهم يعيش على مستوى أخلاقى دنىء، ينشدون القيم العليا التى تقضى بتأدية الواجب، وقيام المحبة والإخاء، وإشاعة العدل، وكفالة الحرية، وإقرار الأمن والسلام، والتزام العفة، والتمسك بأمانة القول والعمل، والامتناع عن القتل والاغتصاب والكذب والحقد والنفاق، وغيره من الآفات»(٥).

دور الفن فى تأكيد وتثبيت القيم

أى مجتمع من المجتمعات، يضع لنفسه إطار قيمه ومثله، يبحث دائمًا عن صاحب الدور الذى يقوم بتأكيد هذه القيم، وتأصيل تلك المثل، وقد يجد من يقوم بهذا الدور متمثلاً فى داعية دينى، أو مفكر، أو فنان يتخذ من فنه وسيلة أو أداة يدعو بها إلى تثبيت قيم الجماعة ونشرها بين جميع أفرادها.

إن الفنان ذو المشاعر المرهفة لا يمكن أن يتجاهل تلك الرغبة الكامنة فى أعماقه، التى تريد أن تتجه مباشرة نحو الإصلاح. فما أكثر مثالب العالم، وما أكثر نقائص المجتمع، ولذلك تتحرك داخل الفنان مشاعر وأحاسيس عديدة ترفض هذا الاختلال، وتبحث عن بديل يزيله؛ سعيًا وراء خلق صورة أفضل للمجتمع أو للجماعة التى يهمه أمرها.

وإذا كان الفن يتخذ أشكالاً متعددة تتمثل فى الكلمة والنغمة والحركة والتصوير، فإن الكلمة والنغمة تعدان من أقوى أدوات التعبير الإنسانى تأثيراً على وجدان الجماعة فى السعى نحو التغيير الذى يراد أن يحدث فى المجتمع.

عن الإصلاح، بوصفه رسالة للفن، يقول الكاتب المبدع والمصلح (توماس هاردى): «إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق، فأين الفن فى كتابة الشعر والرواية؟... وعندى أن الفن إنما يكون فى اتخاذ هذه العيوب أساساً لجمال لم تره الأبصار بعد....»(٦).

من هنا، تنشأ رسالة الفن، وينشأ دوره.

ولأن الكلمة واللحن فرعان فى شجرة مورقة اسمها الفن، فإن هذين الفرعين كانا - ومازالا - يورقان بالمعانى التى تثمر من أجل الحفاظ على قيم المجتمع.. ولأن الإنسان كان لصيقاً بالكلمة واللحن، فقد أفرغ فيهما أحاسيسه، وأفراحه، وأحزانه؛ لكى تكون له متنفساً تعبيرياً عما بداخله من أفكار.

وإذا كان الإنسان، بطبعه، يصب فى أغانيه معانى قيمه ومثله، فإن الإنسان - والفنان الشعبى المصرى - قد صب، ومازال يصب، قيمه ومثله فى ذلك اللون المغرم به من الأغانى الشعبية منذ مئات السنين - فن الموال..!

ولقد تعددت أشكال الموال وتنوعت فى مصر، منذ مئات السنين، بل برع الفنان الشعبى المصرى فى هذا اللون من الغناء - على حد تعبير ابن خلدون - فأنتج الموال القصصى الذى لم يبرع فيه أحد غيره.

مشوار الفنان يوسف شتا

إن النموذج الذى نأخذه، فى دراستنا هذه، هو الفنان المبدع يوسف شتا، وهو من مواليد ٥ أغسطس ١٩٢٣ بالقليوبية. وقد بدأ يغنى المواويل الشعبية منذ كان طالبًا بمدرسة أكياد دجوى بالقليوبية، حيث حفظ القرآن، منذ كان فى كتّاب الشيخ تعلب، وجوّده وختمه هناك.

وكان والده يعمل فى الزراعة، وكان يقوم بمساعدة والده فى الحقل، وقد دفعه إلى طريق الغناء رؤيته للفنانين الشعبيين الذين كانوا يغنون فى قريته أمثال المطرب الشعبى إبراهيم محجوب - وهو من القليوبية - والمطرب الشعبى محمد ريحان من المنوفية، والمطرب الشعبى الحاج مصطفى مرسى من المرج، وهذا الأخير يعده أستاذ أساتذة فن الموال فى مصر فى الأربعينيات من هذا القرن.

وقد ترك الفنان يوسف شتا الدراسة الإلزامية بعد وفاة والده، واتجه إلى منطقة (عرب المحمدى) فى القاهرة؛ حيث كان يُقام بها سوق كبير يؤمه كل الفنانين الشعبيين؛ لكى يعرضوا فيه مختلف ألوان فنون الإبداع الشعبى للموال فى كل يوم خميس.

وكان يوسف شتا يلجأ إلى أسلوب دفع النقطة للمغنى الشعبى لكى يسمح له بتجربة صوته أمام الناس بغناء موال قصير، إلى أن كوّن له فرقة خاصة به، خاض بها غمار حلقة الفن التلقائى مع الموال.

ولقد تمرّس الفنان الشعبى يوسف شتا فى غناء الموال، وأصبح يؤلف مواويله بنفسه ويبدع فيها، فما من حادثة تمر عليه إلا وقال فيها موالاً، وألّف الكثير من المواويل القصيرة والطويلة، حتى بلغت - على حد قوله - ألف موال، وله الكثير من المواويل القصصية الطويلة التى قام بتأليفها بنفسه، مثل موال (هاجر وعز العرب)، وموال (فهيم وفهيمة)، وموال (سلمة وسلمان)، وموال (صاغ العطار)، وموال (زهرة ورضوان)، وموال (قصة الجهينى)، وموال (فرماوى وقطر

الندى)، وموال (نزهة والشيخ إمام)، و.....، وهى مواويل قصصية، تحتوى على الكثير من المواعظ والعِبر والحِكم والقيم الاجتماعية فى قالب روائى غنائى مؤثر.

ولقد اشتمل فن الموال، عند الفنان الشعبى يوسف شتا، على كثير من القيم الإنسانية النبيلة، من خلال ما توارثه من مواويل حفظها، وقيم حافظ عليها، وهى تنبع أساساً من القيم الثقافية المصرية الأصيلة المتوارثة جيلاً بعد جيل، فى ثبات لايتغير، كثبات شجرة الجميز.

استهلاله للموال

يستهل الفنان الشعبى يوسف شتا دائماً إلقاء مواويله بتوجيه تحية منه لمن جاء ليستمع إليه؛ لأنه يعتبر أن هذا التجمع هو نوع من المشاركة الوجدانية بينه وبين الجمهور المستمع، أو هو (أخذ وعطاء) مشترك بينه وبين مريديه، ومن خلال استهلاله بالموال يضفى عليهم صفة الرجولة والشرف بوصفه نوعاً من إزكاء التحية والتقدير منه، فيقول(٧):

اللى لغانى لغيته وقلت له فنى
وعندى بستان هديته من زهور فنى
وكل عطشان سقيته من بحور فنى
توب الرجوله على ولاد الأصول ملبوس
إن قابلك الحُر فى الوجه السمح سبل بوس
تحية للى عليه توب الشرف ملبوس
وتحية مخصوص للى بيعشقوا فنى

صورة المرأة وصورة الرجل فى مواويله

فى معظم مواويل الفنان الشعبى يوسف شتا، نجد أن صورة المرأة عنده تتشابه تماماً مع صورة الخيل أو الفرس أو الكحيلة.

وقد اشتهرت المواويل المصرية بإبراز صورة الفارس للدلالة على اكتمال الرجولة، ونموذج الفارس له مواصفات معينة؛ كى تكون مقنعة بصفات الرجولة (فلا كل من ركب الفرس خيّال).

وفى موال الفنان الشعبى يوسف شتا مواصفات لهذه الرجولة؛ فهى ليست مظاهر خادعة، ولجام من حرير يمسك بمقود فرسه، لذا يقول فى مواله(٨):

غشيم معاه مال أم راح اشترى فرسه
كان فاكر إنه نبيه عقله سليم فرسه
فكر لأنه يسيم السرج ويزينها
لما لقيته مهوش خيّال ويزينها
حلفت بدينها ما تدى وصورة تدى للعويل فرصه

إن مجتمعنا المصرى سيطرت عليه، ومازالت حتى الآن، القيم النابعة من الريف، وأول هذه القيم طاعة الزوجة لزوجها. «ولو أخذنا فى الاعتبار أن مجتمعنا الريفى مجتمع أبوى تسيطر على الأسرة فيه سلطة الأب بشكل كبير، لأمكننا - فى ضوء ذلك - أن نفسر كيف ينظر الريفيون إلى صفة الطاعة العمياء عند الزوجة، من حيث قيمتها الاجتماعية؛ فهم يعدون طاعة الزوجة عاملاً من أهم العوامل فى التماسك والاستقرار الأسرى»(٩).

لذا، فإن الفنان الشعبى يوسف شتا يستنكر أن يصير الرجل منقاداً ومنصاعاً إلى إمرأة، فهو يدعو إلى قيم الرجولة بأن يكون الرجل له رأيه فى توجيه أمور حياته، فهذا النوع الخانع من الرجال يتهكم منه يوسف شتا فى مواويله، ويعتبره (طرطوراً) بلا أدنى فائدة، لدرجة أن امرأته تلبسه (الكيل) أو العماء، وتستغفله فى بيته، لهذا كله يقول(١٠):

راجل يطاوع مره يبقى مره فى البيت
إن قال مرّه كلام بتكسّره فى البيت
لأنه طرطور ومالوش احترام فى البيت
تنده عليه تلتقيه يجرى ويسبق خيل
أكنه شغّال كما سايس فى مربط خيل
قدّامها مهزوم لو فارس بيركب خيل
وتلبّسه الكيل ومالوش لزوم فى البيت

ويزيد الفنان الشعبى يوسف شتا فى كشف هذا النموذج من الرجال (الطراطير)، رغم ما يظهرون أمام الناس من صفات تخالف صفات الرجولة الحقة، التى يريدون أن تظهرهم بمظهر (العلمجة) أو الدراية والفهم أمام الناس، ولهذا يقول فى مواله(١١):

حلّق وحوش امسك الطرطور على ماجى
اللى المره معوماه كالفلك على ماجى
عبيط وعمل واد علمجى

بيحب برّه ومراته محيراه حيره
إن قال لها بم تبقى بلوته حارّه
بتغيب عن الدار ولا يعرفلهاش حاره
وتقول ياجارة إديه المفاتيح على ماجى

وشخصية الرجل الذى تقوده امرأته يعدها الفنان الشعبى يوسف شتا (شرّابة خرج)، لذا يقول فى الموال راسمًا هذه الشخصية الضعيفة(١٢):

عود الدرة خاب وماطلعلوش شرّابه
دبل من المنى وكان المنى شرّابه
وبير العسل جف لما مالقاش شريبه
اللى مراته تركبه بتأخره مرجع
بتلبّسه توب هموم على جتته مرقع
يجى يناقشها تقول له فى الكلام ارجع
دانت ما تنفع لغير الخرج شرّابة

ويضع الكرم والبخل والجهل فى موقف واحد، ولكنه يظهر مدى تصرف كل منهم حيال «شربة ماء»، ثم يوجّه نصيحة لمن يسمعه باتباع الطريق الصحيح والتأنى حيال أى تصرف إنسانى، وعدم مطاوعة إغواء المخادعين، فيقول(١٣):

كريم بيجود له حسنه فى شربة ماء
وبخيل بيموت تروح روحه فى شربة ماء
وجاهل بينخم ويغرق فى شربة ماء
اعرف طريق العدل وامشى كده على مهلك
وبص قدام واتبع دوام علام أهلك
وسيبك من اللى غواك وبيخدعوك على مهلك
ليضيّعوك سهل بالراحة فى شربة ماء

الدعوة إلى القيم المثالية

فى المجتمعات، هناك أنواع من القيم تسمى بالقيم المثالية التى يحس الناس استحالة تحقيقها بصورة كاملة. وبرغم ذلك، فإنها كثيراً ما تؤثر تأثيراً بالغ القوة فى توجيه سلوك الأفراد، من ذلك مثلاً القيم التى تدعو إلى مقابلة الإساءة بالإحسان؛ فقد يعجز الفرد فى واقع الأمر عن الالتزام بها، ولكنه، مع ذلك، إذا تبناها، فإنه يعدّل كثيراً من سلوكه حيال من يعتدون عليه أو يسيئون إليه(١٤).

والفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله يوجّه عدة نصائح تتضمن بعضاً من هذه القيم المثالية، مثل مساعدة من ينوء كاهله بالأعباء، وإبعاد كل أشكال الأذى من طريق الإنسان، وانتزاع الحسد من النفس والحض على التسامح مع الآخرين، والصدق مع النفس ومع الغير، فهذه الأمور كلها هى ما يجب أن يحفظها الإنسان فى دولابه.. دولاب الشرف، فيقول ناصحاً وموصياً السامعين(١٥):

لو يتقل الحمل على واحد ضعيف عينه
وامشى فى طريقك ولو شفت الأذى عينه
ومن أرضك الطيبة بذر الحسد عينه
خليك مفتّح وانظر للمعانى بدء
وخلى طبع التسامح فى أمورك بدء
وإن كنت غاوى الرجولة ابدأ بنفسك بدء
وحافظ على الصدق فى دولاب الشرف عينه

ويذم الفنان الشعبى يوسف شتا نقيصة البخل و (الافترا) والطمع، ويصوّر هذا النموذج السيىء من البشر على هيئة غراب يحوم حول جثة ميت يريد أن ينهش فيها، فيقول(١٦):

اللى افترا خاب حايرجع للصوب ميتا
بالدنيا مغرور ونفسه م الغرور ميته
زى الغراب دائما بيحوم على ميته
طول عمره طمعان مولع بالطمع ولعان
لا عمره شال حمل عن واحد ضعيف ولا عان
عيّاب فى الناس ولسانه الطويل ولعان
وبيبقى شبعان وإيده على الفلوس ميتة

ومن أسمى القيم الإنسانية فضيلة الحق، فهى عند الفنان الشعبى يوسف شتا من الفضائل المهمة فى حياة الناس، ولتأكيد أهمية ذلك بالنسبة للإنسان، فإنه يكشف نقيض الحق وهو الضلال، ويبين للمستمع مدى ما فيه من مساوىء، فيقول فى الموال(١٧):

اللى يحب الضلال عمره ما حب الحق
عمى عن طريق الهدى أكمنه كره الحق

بيشوف بعينيه ولسانه ماقالش الحق
إنسان جواه شيطان رأيه خرب مالطه
توب الأدب والرجولة من عليه مالطه
ما هو الندل لو جيت تحاسبه عليك ملت
يتمنى غلطة عشان يهرب وياكل الحق

يحض الفنان الشعبى يوسف شتا على فعل الخير فى الدنيا عن طريق توجيه اللوم إلى من يشل يده عن أفعال الخير، فيقول مترنما (١٨):

ياللى إيديك عن فعال الخير بتشلّها
ومطمع النفس وانت ضعيف بتشلها
وتنكر الحسنة ليه والغلطة بتشيلها
بإيه يفيد الندم بعد انعدام حيلتك
وادى انت أصبحت ماتسرّش حبيب حالتك
وقدّام الناس مفيش غير البكا حيلتك
ولما انت مش قد شيلتك ليه بتشيلها

ويدعو الفنان الشعبى يوسف شتا فى موالة إلى فضيلتى الخير والحب، وتجنب نقيصتى الشر والحسد، فى دعوة عامة يوجهها إلى كل الناس، فيقول فى موال يحمل رسالة سامية للناس(١٩):

الخير حاتلقاه لو تعرف مكانه فين
وتهزم الشر وتحدد مكانه فين
وتبعد اللوم ولا تسأل مكانه فين
أعوذ بالله من الطمّاع والحاسد
واللى بيحكى فى سيرة الناس والحاسد
ياخلق حبوا وسيبوا الكره والحاسد
وكل واحد لازم يعرف مكانه فين

وفضيلة عمل الخير فى الآخرين ينظر إليها موال يوسف شتا بنظرة عين وتقدير؛ حيث يحض على أن يتسم الرجل بصفات الرجولة الكاملة، حتى لو ضاع أثر عمل الجميل فى الآخرين، فإنه سيثمر فى النهاية، مهما طال الزمن، وبهذه المعانى يغنى فى موالة(٢٠):

ياجارى على الخير يامؤمن سكتك صعبة
المسئولية أمانة فى أمور صعبة
وصفة الرجولة الكمال والمرجلة صعبة
لو تزرع الطيبة الناس يميلوا إليك
ومهما تاه الجميل وبرضه يرد إليك
لو تحمد الله حلال الرزق يأتى إليك
والشدة حاتهون عليك مهما تكون صعبة

ويربط الفنان الشعبى فى موالة بين صناعة المعروف فى الإنسان غير الأصيل بوضع البذور فى أرض ملحية غير مؤهلة للإنبات والإثمار، فيقول(٢١):

ياللى بدرت التقاوى فى السبخ حاتموت
فى أرض ضاع أصلها من ملحها حاتموت
وشجرة مالهاش جدور قبل الأوان حاتموت
فيه ناس عشان الفلس بالغصب تتحايل
يرموا جتاتهم ولو بالنصب تتحايل
ويتحكّم الندل وانت عليه تتحايل
ولو زرعت الجمايل فى الخسيس حاتموت

معاييره فى فضائل الحب والجمال

يدعو الفنان الشعبى يوسف شتا إلى فضيلة الحب فى موالة، ومن براعة تصويره أن يشبّه الحب بالحمام، وهذا الحمام إذا ما رعاه الإنسان بقى معه، وإن أساء إليه طار وضاع منه، وهذه البراعة فى التصوير تتجسد أيضًا فى التلاعب اللفظى والتورية بين كلمة حُب بمعنى العواطف وكلمة حَب بمعنى الحبوب التى يلتقطها الطائر عند إطعامه، قائلا(٢٢):

ياللى انت غاوى حمام الحُب من إيدك
ربيه وخليه يلقّط حَب من إيدك
وضرورى تسقيه بماية حُب من إيدك
حاتعيش وياه متهنى وبالك راق
ومع البلابل حاتغنى وبالك راق
وإذا لم تراعيه بحنانك وبالك راق
يفرد جناح الفراق ويفر من إيدك

غير أنه، رغم دعواه إلى الحب، يبرز ما فى طريق الحب من عقبات تحول دون تحقيق هذا العالم المثالى الذى يراه فى خياله، فيبيّن هذه المعاناة فى موالة قائلا(٢٣):

زرعت روض المحبة ورود من غير شوك
ومشيت فى طريق عشان الحب مليان شوك
وسهرت ليل الجفا والبعد كله شوك
ونسيت كل اللى فات وبابص للى جد
لإنى جرّبت فى حياتى ومشيت جد
والمظهر اللى خدعنى لما شفته جد
أنا باحسبه ورد وفى الآخر لقيته شوك

وحب عديم الأصل للأصيلة يستنكره فى موالـه الذى يصوّر فيه أن هناك غزلاً نشب ذات مرة من غراب، وراح يبث لواعجه لحمامة وديعة، فيقول فى الموال معطيًا درسًا شديد التقريع لتلك الفروق غير المتجانسة فى الطباع(٢٤):

غراب زعق فى الهوا قال له الهوا شكلك
بدل تلاغى الحمام هو الحمام شكلك
والا انت مغرور وعامل م الصقور شكلك
قالت الحمامة عجيبة والعجب ما تلام
على اللى ماشى ورايا فى السكك ما تلام
روح ياغراب اختشى بقى من هنا واتلم
وبدل ما تعشق حمام روح للقويق شكلك

والغزل بين الغراب والحمامة شىء غير ندِّى وغير متكافىء؛ لاختلاف أصلى كل منهما، فالغراب غراب، والحمامة حمامة، وليس للغراب سعى سوى خلف من يماثله فى شكله وطباعه من الجوارح، من الحدادى، وليس من الحمام، فيقول فى موالـه كمن يحكى حكاية من حكايات كتاب كليلة ودمنة(٢٥):

نده الغراب ع الحمامة مرى حداية
ليكى وجه زى القمر والنور لحدايا
وان طوّل الحب على العاشق لحدايا
قالت يامفتون ليه مجنون على جرسك
دانا بنت غية ماليش نيه على جرسك
عامل لى حبّيب ومش خايف على جرسك
قوم لم نفسك وروح بصبص لحداية

ويعيب الفنان الشعبى يوسف شتا فى موالـه على الإنسان الضعيف أن ينقاد ويقع بسهولة فى شراك الهوى، حتى يصبح مقوده فى يد من يحبها، فتأمره كيفما تريد وتتحكم فيه، فيحذّر قائلا(٢٦):

ياغاوى الحب جرالك إيه وايش نابك
مشيت ورا ناس سقوك الكاس واشنابك
عامل لى حبّيب وفيك العيب وايش نابك
ادى انت طبيت وفى اللى وقعوك تنصاد
هى بحور المحبة ياغشيم تنصاد
عامل لى صياد وانت بفتلتين تنصاد
ولَوِت خُزامك ياواد البنت وشنابك

وإذا انبهر الرجل بجمال إمرأة، وأصبح الجمال الحسى هو وحده مقياس الجمال، فإن هذا المقياس فى موال الفنان الشعبى يوسف شتا يعد مقياسًا غير سليم؛ إذ إن الجمال الشكلى أو الحسى له وقته، وسرعان ما يزول مع مرور الأيام، فيقول واعظًا(٢٧):

غشيم عجبه كحيلة وغرُّه منظرها
ما هو أصله شاف سرجها بيحلّى منظرها
بقت فى عينه جنينة تسر من زارها
نزل فى سوق الكحايل شاف كتير ألوان
ملقاش مثالها وعجبه زيها ألوان
أتريه مخدوع وكان عنده مرض ألوان
بكره يروح الدهان ويبان منظرها

الزواج والمصاهرة ومعاييرهما

للزواج أهمية كبيرة فى مواويل الفنان الشعبى يوسف شتا، ومثله مثل غيره من الفنانين الشعبيين ينصب الاهتمام عند المصاهرة على الأصل الجيد النقى. وقبل المصاهرة ينصح الموال بضرورة المشورة لضمان حسن الاختيار، وعندئذ ينصح الراغب فى الزواج باختيار شريكة الحياة التى تخلو من العيوب، والابتعاد عمن فقدت شرفها فى نزوات من ثروات ما قبل الزواج، قائلاً وناصحًا(٢٨):

اوعى تحود على اللى ابن الحرام خدها
وعمل عمايله معاها والبحور خاضها

لو كانت جميلة وابهى م القمر خَدها
وان كنت غاوى النسب قبل النسب شوريا
دور على ناس قمارى للوداد شارية
وبيع الوحش فى الناس مهما تكون شارية
وبنت جارية مدام خالية العيوب خُدها

وعند النسب والزواج والمصاهرة، يحض موال يوسف شتا على أن تمتزج الأصول الكريمة ببعضها، ويستعين على بيان ذلك بكلمتى الجميل والجميلة، وإضفاء هاتين الصفتين على كل من العروس والعريس اللذين من منبت حسن، ثم يضفى صفة الكحيلة والشيّال عليهما بعد ذلك، كما أنه يحض على عدم مصاهرة الإنسان الخسيس عديم الأصل، وهو ما يسميه بالكديش، عندما يقول متغنياً(٢٩):

إدوا الجميلة للجميل دى مش خسارة فيه
يعرف مقامها وتبقى مش خسارة فيه
مادام هو قادر يصونها مش خسارة فيه
أنا باقول كلمة ع المعنى خلافها مفيش
القلب لو حب له واحدة خلافها مفيش
إدوا الكحيلة لخيّالها خلافها مفيش
ولا تدوهاش للكديش لحسن خسارة فيه

وعند الزواج والمصاهرة، يدعو الفنان الشعبى يوسف شتا إلى عدم تحميل المشاق على طالبى الزواج، فمثلاً يجب ألا يزايد الآباء فى مهور بناتهم حتى لا يفلس من يتقدم للزواج، ويبيع كل ما لديه، وعندئذ يقع فى مشاكل الديون ودواماتها، وهذه النصيحة يقول فيها(٣٠):

يامغلّى مهر البنات اقفل عليك البيت
اقعد لوحدك واحبسهم معاك فى البيت
ماعدش فيه شب حايحوّد عليك فى البيت
رأيك على الناس ياراجل بتفرضه فرض
لا شريعة المصطفى نفعت معاك ولا فرض
كل اللى رايح يناسبك ليه فارض له فرض
حايرهن الأرض وقليل ان ما باع البيت

ويلوم الفنان الشعبى يوسف شتا الرجل الذى يتزوج من أجل المال فقط؛ حيث سيجعله ذلك أسيراً تحت رحمة ولية المال والأمر والنهى، بل إن من براعة استهلاله البدء بعبارة (ياواخد الست)؛ لكى يذكرنا فوراً بقول المثل الشعبى (ياواخد القرد على ماله ...)، فيقول(٣١):

ياواخد الست من طمعك عشان بيتها
وغرّك المال واهو فتنك زواق بيتها
فكّرتها ست حرة تحترم بيتها
كلمتها مشيت عليك والخلق بتلومك
فلت الزمام من إيديك والأهل بتلومك
على أقل حاجة قليلة الأصل بتلومك
ترمى هدومك ولا حاتدخلك بيتها

النظرة إلى شبكة العلاقات الاجتماعية

والمعاملة الحسنة الطيبة بين الزوج وزوجته شرط مهم لاستمرار الحياة الزوجية فى موال الفنان الشعبى يوسف شتا، فيقول متغنياً(٣٢):

بنت الأصول عيب عليك لما تعيب فيها
دى رباية العز وابوها تعب فيها
آهى جات لدارك ووريتها التعب فيها
عايشة معاك بالقليل وتذلها عشان ايه؟
وعن النعمة ياعويل دايما تفترى عشان ايه؟
دايما تزعق وصوتك يرتفع عشان ايه؟
ومن غير سبب ليه ببجاحة تعيب فيها

ويستنكر يوسف شتا طباع الزوجة سيئة الخُلق، ويكشفها للمستمع، فيبين مساوئها، من حيث عدم محافظتها على أسرار البيت، بل ويشبهها بالثعبان الذى يعض، ويصيب الغير بسمه، فهذه الزوجة تعبد المال وتتودد إلى زوجها طالما معه منه الكثير، أما إذا ما افتقر إليه، تتنكر له وتطرده؛ لقلة أصلها، قائلاً(٣٣):

بنت الأراذل بيطلع حِسّها برّه
تاكل فى خيرك وسرك تنقله برّه
كمثل شجرة بترمى طرحها برّه
تشبه لحيّة تبخ السم وتبوسك
ساعات تميل ع الخدين وتبوسك

طول مـانت رابح تبـوس القـرش وتبـوسك
تخلص فلوسك تقـــولك من هنا بره

ويعتبر موال يوسف شتا أن للحرام رائحة كريهة، كما أن بذور الشر لا يمكن أن تنقّى كى تكون صالحة، كما أن الرجل الحق فى بيته لن تخونه زوجته مهما غاب، إذا كانت من منبت حسن. أما بنت الكديشة، أى المرأة التى لم تربَ تربية صالحة، فينصح موال يوسف شتا راغب الزواج بألا يقتنيها؛ بمعنى ألا يتزوجها، لسوء منبتها، فيقول(٣٤):

ريحـة الحـرام صـعب ياعـاقل مـاطقناهاش
وبذرة الشـر فى حـيـاتنا مـاتتنقـاش
يادم على اللى مـعـاه صنعـه مـاتاقنهـاش
الصقر لو غاب وليفته قاعدة فى العشة
وصـاحب العـقل يعـرف مـعنة العـيـشـة
والخـاينة فى البيت مـعـاها تحرم العيشة
وبنت الكديشـة ولو حلوة مـا تقنيـهـاش

ويدعو يوسف شتا فى موالـه من يجامل الأغراب إلى مراعاة الأهل ومودتهم، وعدم مجافاتهم وعداوتهم، ومد يد العون لهم إن كانوا فى عوز واحتياج، فيقول كمن يضع دستوراً فى المعاملات مصدرها الحديث النبوى الشريف القائل بأن «الأقربون أولى بالمعروف» (٣٥):

يامـجـامل الغُـرب شـوف القـرب جـاملهم
خليك لهم رجل مـانتش ضـد جـاملهم
مـاتكونش عنهم بعـيـد بالود جـاملهم
وشـجـرة الأهل يابن الناس راعـيـهـا
واوعـى تـفـكـر لأنـك فـى غـنـى عـنـهـم
واجب تشـوف عـزوتك وتكون راعـيـهـا
وإن كـانت حـمولهم تقيلة ابقى شيل عنهم
واوعى بعين الجـفـا أهلك تراعـيـهـا
الهـجـر بعـد الصـفـا منه الجـفـا بيـزيد
والود يوجـد مـحـبـة والنفـوس بتـروق
والفـتـنة توجـد عـداوة والزعل بيـزيد
والقـرب فـيـه الرضـا تلقى القلوب بتـروق

وعـداوة الأهل وحـشـة والكلام بيـزيد
يامـا ويامـا بحـور بعـد العكار بتـروق
اسـمع كـلامى ياصـاحب العـقل خليـهم
أهلك لتِـهلك لوقت الضـيق خلّيـهم
إن كـانوا فـقـرا وكف اليـد خـاليـهم
إوعى بعين الجـفـا أهلك تراعـيـهـا
وخلّى عـيـنك تراعى بالحنان عـيـنهم
الهـجـر بعـد الصـفـا منه الجـفـا بيـزيد
والود يوجـد مـحـبـة والنفـوس بتـروق
والفـتـنة توجـد عـداوة والزعل بيـزيد
والقـرب فـيـه الرضـا تلقى القلوب بتـروق
وعـداوة الأهل وحـشـة والكلام بيـزيد
يامـا ويامـا بحـور بعـد العكار بتـروق
إسـمع كـلامى ياصـاحب العـقل خلّيـهم
أهلك لتـهلك لوقت الضـيق خلّيـهم
إن كـانوا فـقـرا وكف اليـد خـاليـهم
أعطف عليـهم وبالمعـروف جـاملهم

وكما حث القرآن الكريم على طاعة الوالدين، والبر بهما، فإن الفنان الشعبى يستقى منه هذا المعنى الجليل فى موالـه، حيث يحث على طاعة الأبوين، فيقول(٣٦):

ياللى عطاك ربنا نعـمـة على والديك
إخـضع لنفـسك وكن راضى على والديك
واللى عـملتـه فى ابوك راح يعـمله ولدك
دا اللى يخـالفهم حايصبح فى تعب وهلك
وتضـيق عليـه المسـالك دائمـًا وهلك
المولى وصى عليـهم فى الكتـاب أهلك
والجنة لم تقـبلك إلا برضـا والديك

وشبكة العلاقات الاجتماعية الأسرية المصرية كانت دائماً تتسع وتتفرّع من داخل بيت العائلة، فإذا ما تزوج الابن، أقام فى بيت عائلته، وهذه إحدى فضائل الأسرة المصرية، غير أن بعض الرجال تتغير معاملتهم لوالديهم بمجرد الزواج، وهذه المشاكل الناجمة عن معاشرة زوجة جديدة لأهل زوجها، يأخذ

منها الفنان الشعبى يوسف شتا موقفًا محدداً فى موالـه، وهو عدم إهانة الأهل والغدر بهم من أجل عيون زوجة أوغرت صدر زوجها على أهله، فيقول لهذا الزوج الذى جار على والديه(٣٧):

ياعاصى والديك تغور لو كان حداك ميت دار
الخلق كرهوك مالكشى عندهم مقدار
عشان انت جاهل ماتعرفشى النفع م الضار
يالـلى المروءة خلاص مابقتشى عاداتك
خاصمت أهل الأدب وصاحبت عاداتك
نسيت أهلك وصبح الغدر عاداتك
وعشان مراتك عايز تكرش أبوك م الدار

وإذا كانت مواويل الفنان الشعبى يوسف شتا تخص الوالدين بالتكريم، وتحض على حسن معاملتهم، فإن الأمومة فى مواويل يوسف شتا لها معاملة خاصة، ونظرة إجلال لها؛ فالأم يجب أن تُراعى من قِبَل من أنجبت، لأنها أعطت كثيراً فى الشدائد وغير الشدائد، ويعيب على الإنسان أن ينسى كل هذا الصنيع الحسن، ومجازاته بالسوء. ومن هنا، تنشأ خيبة الأمل حيال من ربت وتعبت من أجلهم، لهذا يقول فى الموال لائماً(٣٨):

يابو قلب مليان آسى ولافش مروءة فيك
كل الخصال الذميمة اتكوموا جم فيك
بتهين أمك وليه تنسى جميلها فيك
لو حد غيرك أصيل كان فى العيون شالها
وفى سكة الخير يمشوا على الكتاف شالها
دايمًا غطاك فى البرد الشديد شالها
آهو خاب أملها وياريتها ما حملت فيك

دعوته إلى القيم الروحية

القيم الروحية هى التى تتصل بأشياء غير مادية، أو بموضوعات اجتماعية، مثل القيم المتصلة بالشرف والمحبة والطاعة، والصداقة، والتعاون، والعفة، والصبر، وسائر القيم الاجتماعية التى يضحى فيها المرء بنفسه فى سبيل المجتمع وحفظ كيانه، فكلها تعد من القيم الروحية(٣٩).

ومن هذه القيم الروحية، ما يدعو إليه الفنان الشعبى يوسف شتا، مثل فضيلة عفة الزوجة، فإن الخيانة الزوجية يتعجّب لها فى موالـه إذا ما خانت الزوجة زوجها، وسارت فى غير (طنجها)؛ أى فى طريق غير متساو ذى حفر للسقوط فى براثن الرزيلة والخطيئة. ويلعب الفنان الشعبى يوسف شتا، فى هذا الموال، لعبة الاستخدام اللفظى الواحد ذى المعانى المتعددة فى تورية رائعة باستخدام كلمة (بسايس) فى الأبيات الثلاثة الأولى فى فرش الموال، أى فى أوله، وكذلك استخدام الكلمة نفسها، ولكن بدون حرف الباء فى غطاء الموال، أى فى نهايته. فالكلمة فى البيت الأول بمعنى السياسة، وفى البيت الثانى بمعنى شرار النار، وفى البيت الثالث بمعنى (بسيسة)؛ أى قطع ممزقة غير مترابطة على شكل الحلوى المسماة (بسيسة) حينما تنفرط. أما فى البيت الأخير، فبمعنى السائس أى راكب الخيل، فيقول فى الموال متعجباً(٤٠):

عمال أحايل فى بختى كتير وبسايس
والجسم فيه نار من الأفكار وبسايس
والتوب علىّ صبح هرابيد وبسايس
علشان كحيلة وزلت والهوا بتعاه
مشيت فى غير طنجها وطرق العناد بتعاه
السرع سبيلها فى الشيطان تبعاه
خيّالها سيباه وشوف بتركّب السايس

وينفّر يوسف شتا من الإنسان (الخمّال) أو (النطع) أو القذر الذى تزوج من امرأة قلبت حياته وجعلتها أعجوبة الأعاجيب، ثم اشتهت غيره من الرجال بعد أن سيطرت عليه، وأصبح يأتى بها هذا الإنسان الخمّال كل يوم من بيت لبيت، فيقول منددا به(٤١):

خمّال وقانى كحيلة عقلها مندار
ملبّساه الملابس والقميص مندار
نظرها أصبح لغيره فى الهوا مندار
ملكت خزامه وعاش مغلوب وياها
صبحت هميلة وطبع النقص وياها
احتار دليله ويعمل إيه وياها
داير وراها يجيبها كل يوم من دار

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى أن الطباع، سواء كانت سيئة أو حميدة، أنها تورث للخلف، ويحذّر يوسف شتا من زراعة الشر فى نفوس الأبناء، والفنان الشعبى هنا يضع نصب عينيه قول المولى - سبحانه وتعالى - فى كتابه الكريم «فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره»، ويصوغ من هذا المعنى كلمات ذات عمق مؤثر فى مواويله الثلاثة الآتية(٤٢):

اللى يكون طبعه سيىء يورّثه خلفه
وحتى لو قال كلام ابنه تلاقيه يخالفه
مادام زرع شر بيلاقى الأذى خلفه
الدنيا غراه والأيام خيّاله
مغرور وعاوز يسابق ناس خيّاله
الندل مكروه وعشته ذل خيّاله
من بعده طبع الندالة بيورثه خلفه

* *

الأب لو ربى ابنه على الكمال نفعه
إن وجّهه فى الصغر عند الكبر نفعه
يبقى زرع خير وزرعه لما طاب نفعه
وياويل من كان شيطانه والهوى وزوه
والنفس وإبليس ع الفعل الردى وزوه
وصحبة الشر على طرق الفساد وزوه
واللى ماربهوش أبوه يبقى قليل نفعه

* *

راجل وطمّاع طمعه يورّثه ابنه
بيعيش محروم ولا يبرش فى يوم ابنه
القرش وياه أغلى من ضناه ابنه
حُب الفلوس من طمع نفسه فى جمعه شرا
جعان مهما شبع للغير نظره شرا
كل اللى جمعه حداه من بيع والا شرا
فى الهلس والمسخرة حايضيعه ابنه

وإذا كان الإنسان فى حياته يواجه الخير والشر من جميع الناس، فإن إتيان الشر من الأقرباء يعد جرحًا غائراً فى الأعماق، بلا دواء، وهذا المعنى يصوغه فى الموال قائلاً(٤٣):

جرح القرايب أنا مالقيت وصفة له
وجبت أحسن طبيب ماعرفش وصفة له
رش المراهم كتير مافاديتش وصفة له
وطبيب الاجراح جاب لى المر وادانى
أنا قلت ياطبيب دانت اللى حفظت ودى انى
واقرب الناس لحد الشر ودانى
وللى أذانى إزاى ح أرق واصفى له

ويحذر موال يوسف شتا الرجل من سوء معاملته لحماته، فإن عاملها بالحسنى ستعامله بالحسنى، أما إن أساء إليها، فالعاقبة ستكون عندئذ وخيمة. وهذه العاقبة يصوغها الفنان الشعبى فى صورة هزلية تبعث على الضحك فى نهاية الموال، وإن كان من خلال هذا الضحك يرمى الفنان الشعبى يوسف شتا بتحذيره، ليضوىء فى الأذهان الضوء الأحمر الذى ينذر محذراً(٤٤):

إكرم حماتك وخلى قبلتك هى
تسعى فى راحتك وتحلّى لقمتك هى
وتبقى دايما توصى بنتها هى
طول مانت بتعزّها من فرحها تيجى
وإن خاصمتك يوم تنادى أهلها تيجى
أول ما ييجى وحايشيل العزال هى

وتربية الأبناء إحدى القيم المهمة فى مواويل يوسف شتا، كى يكون هؤلاء الأبناء صالحين فى الكبر، دونما اجتلاب للمشاكل لأحد الوالدين. ويضع يوسف شتا نموذجين، أحدهما قليل الأدب، والآخر ابن الحلال، فى موالين؛ لبيان قيمة التربية السليمة والتنشئة الحسنة فى كل من النقيضين(٤٥):

ولد قليل الأدب من فعله وش أبوه
النور خلاه ضلام دايمًا فى وش أبوه
عمل شبيه قنبلة فرقع فى وش أبوه
صبحت حياته جحيم من سوء فعاله انداس
وزهر عمره دبل تحت القدم وانداس

قلبه ملان شر وحداه الجميل انداس
بيضحك مع الناس ويكشّر فى وِش أبوه

* *

إنما ابن الحلال كالهلال نور فى وِش أبوه
خلى الزمان ابتسم دايما فى وِش أبوه
والشوك بقى ورد ومفتّح فى وِش أبوه
اكمن جات خلفته حلوة وآهى زيناه
مستور بتوب الكرامة والهدوم زيناه
بيبر والديه بعطفه وعفّته زيناه
الهم ينساه وبيضحك فى وِش أبوه

دعوته إلى القيم المادية

من القيم ما يسمى بالقيم المادية، وهى القيم المتصلة بالأشياء المادية، كالمال أو الثروة وسائر اللذات الحسية المختلفة التى تتعلق بالحياة الشهوانية. فالمال، مثلاً، ضرورى لسد حاجات المعيشة، وتحقيق الرغبات، ويمكن أن يستخدم فى توثيق الصلات بين الناس.(٤٦)

ومن هنا، فإن الفنان الشعبى يوسف شتا يدرك، تمام الإدراك، فى موالِه أن الحب بلا مال لا يجدى، فالمال عصب الحياة، والحياة لا تبنى بالآمال والأحلام، دون الاستناد إلى واقع ملموس حقيقى، فيقول فى موالِه(٤٧):

عاشق بلا مال كيف بانى فى غير أرضه
ومن حبّك بلا مال خد حبل الوداد قرضه
واللى زرع وهم فى خياله تبور أرضه
يستاهل اللى جرى له من سهر وعذاب
اكمنه رحّب بناس ماكنوش من توبه
ومشى فى طريق صعب ولآخر نهايته عذاب
بنى قصر الاحباب قبل ما يشترى طوبه
راح يشترى فرحته آهو جاب بدالها عذاب
عامل لى حبّيب وهو مرقّعة توبه
لو كان حداه عقل يرجع للصواب ويفوق
ويرضى بالعيش ويحمد ربنا لو حاف
ويصحى من غفلته بعد المنام ويفوق
ويعمل حساب الليالى والزمن لو خاف
ويعلّى نفسه ويوعى من الغلط ويفوق
دى لقمة الصبر تمرى على الجسد لو حاف
يامحيّر العين بين الياسمين والفل
إنت فقير حال لاحيلتك قمح ولا فل
شجر الجناين يزينه الورد والفل
والسنط قول لى حايطرح إيه غير أرضه

ويطرح الفنان الشعبى يوسف شتا فى موالِه مفهومًا للغنى وآخر للفقر، فالغنى هو غنى النفس، والفقير ليس فقير المال، وهو فى موالِه يبين مقدار فتنة المال للإنسان فى الدنيا، ويكشف ذلك الضعف الذى يوجد عند البعض، حينما يبيع الشرف من أجل المال، وفى النهاية، يخلص إلى أن القناعة كنز لا يفنى، فيقول متغنيًا(٤٨):

فيه ناس فقيرة وراضية ويقليلها تعيش
وناس غلابة وقاعدة فى الخلاوى تعيش
وناس بتكسب وفى بيوتها ماعارفه تعيش
ياصاحب العقل بص بعيد ما تقصّر
تلقى غنى المال لمّا يفتقر يحتاج
لكن غنى النفس بالأعذار ما تأثر
ماجاش عليه يوم مال الزمن يحتاج
وحبال وداده مع المخاليق ما تقصّر
راضى بقليله لغير ربه الكريم ماحتاج
المال فِتْنَه وف الدنيا بيلعب دور
وعابد المال بيخسر كل شىء لجله
بيحب نفسه ولا بيفتح لأهله دور
واللى غوى القرش بيبيع الشرف لاجله
ولا يفتكرش انه راح يجيله دور
عِشق المتاع القليل وساب الكتير لاجله
الدنيا فى الخير عند الحر منباعه
وأغلى حاجه فى راحة البال منباعه

اترك هوى ناس للأطماع منباعه
وخلى عندك قناعة بالكرامة تعيش

ويوجّه الفنان الشعبى يوسف شتا مجموعة من القذائف الكلامية فى مواله إلى الإنسان الشرير الكذّاب الذى يتباهى بكثرة أمواله، رغم انحطاط أخلاقه، ويعيب على هذا الإنسان أن يقدّم لغيره ما هو فى أشد الحاجة إليه، مصداقاً لقول المثل الشعبى: (اللى يعوزه البيت يحرم على الجامع)، فيقول(٤٩):

يابو نفس متشققة وللشر عطشانة
شجرة دناءتك لدم الغير عطشانة
شبعت بالمال والأخلاق عطشانة
اللى مالوش أصل دايمًا بلوته حارّة
كدّاب فى معاملته وآهى سكته حارة
من قلة العقل صبحت بلوته حارة
بيروى بره وسايب أرضه عطشانة

ويحارب الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواويله عادة الإسراف، وهواية حب المظاهر، لأن ذلك سيؤدى بالمسرف إلى الافتقار والاحتياج والعوز، قائلاً (٥٠):

مسرف فى إيده الجنيه بمقام تعريفة
غاوى المظاهر وعاوز الناس تعريفه
بكره حيحتاج ولايلقاش تعريفة
المعدن اللى اشتراه وهو عجبه تلميعه
صفيح مطلى عجيبه يغره تلميعه
ولما ظهر الصدا مانفعش تلميعه
قام راح يبيعه ماجبش قرش تعريفة

ويذم الإسراف أيضاً؛ فالإسراف يعد نوعاً من جهل الناس، كما يذم التكبر والمفاخرة بين الناس، عندما يغنى فى الموال قائلاً (٥١):

دنيا فيها ناس كاسات الجهل تشربها
وناس تبخ العسل والحلوة تشربها
وناس غلابها دموع العين تشربها
باللى غواك الغرور والمال مابتعدوش
بتضيعه ليه ياخايب ع اللى مايسواش
واقرب الناس إليك راخر مابتعدوش
وتصرف القرش ياما ع اللى مايسواش
دا العمر قرّب يفوت وانت مابتعدوش
لبست توب العجب والفعل مايسواش
حسبك ونسبك وكتره موش حاجة
تعمل بيهم ايه لما يكرهوك الناس
تصبح كرامتك ما بين الناس مش حاجة
وكمان تضيّع سمعتك ما بين الرجال والناس
دا العز والجاه بعد الصحة مش حاجة
الفايدة فى الحر واللى بيشكروه الناس
ياظالم الناس اللى العدل تاه منك
مشيت فى سكة ضلام والنور تاه منك

ونموذج (اللى حب ولا طالشى) الشهير يوبّخه الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواويله، وخاصة إذا كان هذا النموذج من الناس يدنّىء نفسه من أجل محبوبه، ويتفنن فى مظهره، وينفق كل ما له من أجل قبلة ممن يحب، فيقول(٥٢):

يادم على اللى عشق واحدة ولا طالهاش
لا هى شكله ولا شكلها اتشطر ولا طالهاش
دنّا النفس علشانها ولا طالهاش
ياما جاب المسك ورشّه فوق ملبوسه
وأهى كانت مايعجبهاش ملبوسه
فكّر يجيب رجلها من حسن ملبوسه
ضيّع فلوسه علشان بوسة ولا طالهاش

وكأنما الفنان الشعبى يوسف شتا يعرف قانون العرض والطلب فى الاقتصاد. لذلك، فإنه يضع فى مواله عدة علامات استفهام، وتعجب من ذلك الوضع الغريب لبوار البضاعة الأصيلة، ونفاد البضاعة الزائفة المزوّقة فى سوق بضائع الطباع الإنسانية، حينما يتغنى قائلاً (٥٣):

ليه البضاعة الرخيصة تنتشر فى السوق؟!
وتلاقى ناس يشتروها ويعملولها سوق

والوحشة أهى اتبغددت لما لقيت لها سوق
إن الزواق راح يبان الشىء على حالته
ويظهر العيب كتير تشفوه على حالته
غار الردى غار مهما كان على حالته
دا الحلو حافظ كرامته لو قليل فى السوق

وقضية الزمن تشغل بال الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواويل، فهو يتعجب من تقلبات هذا الزمن الذى جعل ممن كان لا سعر له ذا قيمة، وصار بالتالى من كان له قيمة بلا قيمة تذكر. ومن هنا، تأتى حيرة موال يوسف شتا، حينما يقول(٥٤):

لو الأساس خل ماتلومش على الحيطان
وسيبك م الندل مهما ان كان علا الحيطان
زمان خلا الشبار عيّب على الحيتان
الوقت فيه العجب ياما وكله قصص
بيبهدل الصقر كسر له الجناح وقَصَص
والحر تعبان واختل الميزان وقصص
وبقت ولاد العِرَسْ تجرى على الحيطان

ويقرن يوسف شتا كلاً من الشر والفتنة والحقد والعداء فى موال واحد لإظهار مدى ما ينجم من هذه الرزائل من أضرار، فيقول(٥٥):

فى الشر ظلمات بتعمى عيون صاحبها
والفتنة آفات ونقمة تذل صاحبها
والحقد حسرات خصلة ياويل صاحبها
أصل العداوة مرار وشوكها ما يناداس
وطريقها مليان خطر العمر ما يناداس
حتى الفتن نار لهيبها صعب ما يناداس
بتحرق الناس ولابتسبشى صاحبها

ويطلب الفنان الشعبى يوسف شتا فى موالة أن يبتعد الإنسان عن الشرور والفتن التى يأتى بها الثعابين من الناس، ويتقرب أكثر وأكثر من ذلك النوع من الناس الذى يعين صاحبه على المحن والشدائد، قائلاً (٥٦):

الدنيا فيها ناس كما التعابين تتجرّس
بنوا أساس للفتن والشر تتجرّس
خليك بعيد عنهم لا فى يوم تتجرّس
لكن الأصيل محترم واهل الكرم باتعين
ياما ناس خلافك معاهم سرهم باتعين
إمشى مع ناس أماره للحمول بتعين
واذا كنت تمشى مع الوحشين تتجرّس

ويضع الفنان الشعبى يوسف شتا توجيهاته لابن الأصول قبل أن يقوم بالمسئوليات أن يتخذ لها الإستعدادات اللازمة لها، والابتعاد عن الإنسان الشرير، كما أنه يبين فضيلة الإنسان الحر؛ حيث اعتداده بنفسه، فيقول(٥٧):

من قبل شيل الحمول يابن الاصول حاوى
وضرورى تاخد الحذر خلى النظر حاوى
وابعد عن اللى فى نفسه للشرور حاوى
الحر دايمًا يزين اللحية والشارب
لأنه مقبول ومن كاس الأصول شارب
يامعاشر الدون ياللى م المرار شارب
دا اللى يعاشر العقارب يشتغل حاوى

مواويل تنفّر من الرذائل

ينفّر موال يوسف شتا من الدناءة والشر و (الهلس) والعيب، ويحبب الناس فى الإنسان ذى الرأى السليم العاقل، الإنسان المحترم، ويحث على أن يطأ الإنسان أى رجل تكون مزاملته تعود بالسوء على الإنسان، عندما يقول بلسان العتاب(٥٨):

طبع الدناءة ردى ومحبته واطية
والشر بِيرُه مملح وقرفته واطية
والهلس بطّال ودايمًا شلته واطية
والعيبة عيبة ولابتحصلش من عاقل
وصاحب الرأى يتكلم كلام عاقل
إمشى مع اللى تشوفه محترم عاقل
وادهس على كل راجل صحبته واطية

والموال الآتى، للفنان الشعبى يوسف شتا، يحذّر من مصاحبة الإنسان (الدون)؛ لأنه لن يجنى المرء منه سوى تعب القلوب؛ لأن هذا النموذج من الناس كثير الأخطاء، ورؤيته للأمور معكوسة، وبرغم (طول لسانه)، فإنه لا يتقبل أى نوع من اللوم أو العتاب، لهذا يقول فى الموال(٥٩):

يامصاحب الدون فى الطيب مالكشى خيار
يتعب فؤادك ومن مشيه ما تلقى خيار
الحق عندك مانقتشى رجال أخيار
إيه وقّعك فى اللى مالى الغرور قلبه
طول عمره غلاظ والوضع السليم قلبه
لسانه سايب ويظهر لك سواد قلبه
وان جيت تعاتبه يجيبلك من المنقى خيار

وهذا النموذج السيىء من الرجال لا يألوا جهداً فى أن يقرّعه الفنان الشعبى يوسف شتا بالملاذع من مواويله، فيقول(٦٠):

لو اللبن راب كل خيره ولا تخضوش
والبحر لو كان غويط ارجع ولا تخوضوش
ولو والوحش كان بلاش سيبه ولا تاخدوش
الست لو ذلّت الراجل بيصبح واد
بتسيبه فى الدار وتسيبله فى حجره الواد
وتقوله أنا خارجة بره ولما يصحى الواد
طبب على الواد بالراحة ولا تخضُّوش

ويحذر من الإنسان الردىء الطبع؛ لأن طباعه كلها نفاق، ولا يثمر معه عمل المعروف، قائلاً كمن أخذ درساً قاسيًا من تجربة مريرة(٦١):

توبة أماشى الردى والا أعرفه توبة
أصله منافق مزّق بالنفاق توبه
دَريته فى الصيف كشفنى فى شتا طوبه
عمر المنافق ماينفعشى صديق وخليل
لأنه غاوى الظاهر دائمًا وخلل
إصحى يامغرر ليصيبك مرض وخلل

ويتصادف أن الجمل بتوقعه طوبة

ويتوجس خيفة ممن له قلب أسود غير مخلص، ويشبّه ذلك الإنسان بالبومة التى تعيش بين الظلمات، وهو حينما يضع أنماطاً من البشر؛ لكى يتجنبها السامع مثل النذل، وعايب الشرف، فإنما يطلب فى شهامة من المهموم أن يزيل عن نفسه الهم، مثلما يقول ابن البلد للمحزون عبارة (ياعم روّق)، فيقول فى الموال(٦٢):

إوعى ان ضحكلك عزولك تحسبه صفا ليك
ولا يعجبكش وقوفه والإيدين صفا ليك
لو جاب لك الشهد أو ماء الزلال صافى ليك
له قلب إسود وأسود من ظلام الليل
يضحك فى وشك لكنه ضحكه بغير إخلاص
بيكره النور ويمشى فى ضلام الليل
وإن كلّمك باللسان برضه بغير إخلاص
يشبه لبومة يداريها ضلام الليل
ولو حلِف لك يمين يطف بغير إخلاص
دا جحر إياك تنسى قرصتك منه
وابقى افتكر يوم أعماله ماتنسهاش
دوّب مرار الأسىٰ وياما سقاك منه
وشماتة الندل فى الشدة ماتنسهاش
كل اللى زَرعه بإيده إتلفه منه
واللى يعيب فى الشرف عِيَبه ماتنسهاش
ياشايل الهم همك اطرده ماتشال
زى اللى آمن الزمن حمله التقيل ماتشال
إرضى بنصيبك وافرد للكرم ميت شال
دى رواقة البال بتخلى العكار صافى ليك

والنذل المغرور يذمه، ويتغنى بذلك قائلاً(٦٣):

الندل مهما لبس مابيستروش زيه
تمّلَى مغرور وشيطان الغرور زيه
حيجيب منين طبع ما هو طبعه الردى زيه
الدوشة من الثرثرة لكن النغم م الغاب

والندل فيه طبع يتكلم كتير فى اللى غاب
السبع يمشى تملى مع الأسود فى الغاب
والكلب يمشى مع حبة كلاب زيه

أما ناكر الجميل فى مواويل يوسف شتا، فله نصيب وافر من التقريع؛ فالفنان الشعبى يستنكر أن يجد فجأة من كان يظنه عسلاً بأنه ظهر على حقيقته بما فيه من مرارة الطباع، ويعلن رفضه لهذا العسل الحامض المر عديم المروءة وعديم الوفاء، فيقول(٦٤):

ياللى اشتريتك عسل وطلعت مر المر
أنا كنت عشمان أدوق الحلو قبل المر
أتارينى غلطان واستاهل مرار المر
نفسى رمتنى عليك وياريتنى عافيتها
كان واجب أسأل عليك قبل مادوق طعمك
تعبت روحى ولا عمريش عفيتها
ودفعت فيك التمن لما غويت طعمك
أرض ملاها السبخ بتروح عافيتها
سقيتنى من كاس مدوّب فيه مرار طعمك
تغور ياعسل ياللى بقيت حامض
حيجينى منك أذى وتضر لم تنفع
لو كنت بير حاردمك وحاقول عليك حامض
أصل المروءة فى عديم الخير لم تنفع
والزاد عند البخيل دايماً يبات حامض
وان عرف العلة وقت الشدة لم تنفع
ياما بت سهران وعاهدت الليالى عهد
م اللى تعبنى قوى ولا يوم وفالى عهد
أصل الردى الشين عمره لم يحفظ عهد
قدمت له الشهد من يدى سقانى المر

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى الإنسان الذل كما لو كان ثعباناً؛ فهو بلا شرف، ولذا يصدر عليه حكمه بأنه يستحق الضرب بالعصا فوق رأسه، ويقرن فعل النذالة بفعل المحرمات والبخل، فيقول محرضاً المتلقى على اتخاذ موقف إيجابى من وجهة نظر الفنان نفسه، من أجل إصلاح خلل لابد من تقويمه(٦٥):

فى الندل هات العصا العوجة وانزل دق
اكمنه تعبان انزل فوق دماغه دق
ماعرفش معنى الشرف ولا حتى طعمه داق
لا بينفعك فى الشتا ولا بيكرمك فى الصيف
شاطر فى أكل الحرام زى اللهيب فى السف
تملى سقعان ومكرمش فى عز الصيف
ولا تلتقى ضيف على بابهم فى مره دق

ويحذر الفنان الشعبى يوسف شتا من مصاحبة الإنسان الخائن للعهد؛ فهو طمّاع، ويشتهى فعل الحرام. ولذا، فإن أفعاله هذه مكروهة من جميع الناس، ولن يثمر معه المعروف، قائلا(٦٦):

صاحبت إنسان وعينه للطمع فاتحة
بيعمل أطرش وودنه للسمع فاتحة
عن الحلال صام وبطنه للحرام فاتحة
أتريه مكروه وعلى فعله الخلايق شاهده
بينضح المر ولا عمره بينضح شهد
ومهما احترمته وأكّلته المروّق شهد
خوّان للعهد ولا يقرا معاك فاتحة

التناغم للموال مع التناغم بين القيم والعادات

تقول فوزية دياب: «إن كل ثقافة تعتقد أن عاداتها تتناغم مع قيمها، وتنسجم مع فلسفتها ووضعيتها الاجتماعية؛ ولذلك يتمسك أفراد كل ثقافة بعاداتهم تمسكًا شديداً فلا يبغون عنها حولاً ولا تبديلاً. وإن هذا التمسك الشديد بالعادات والاعتزاز بها ليشتد فى أغلب الأحيان حتى يبلغ مبلغ التعصب للجنس الذى يجعل الأفراد يرفعون من شأن عاداتهم إلى القمة»(٦٧).

ومن هذا المفهوم خاض الفنان الشعبى يوسف شتا فى هذا البحر، وراح يمجّد فى ابن وبنت الصعيد بمواليه الآتيين(٦٨):

بنت الصعيد دائمًا تحفظ كرامتها
تشرب من النيل وتروى كمان كرمتها
وتستر البيت والأخلاق كرمتها

بالعفة متزينة والقنع طبع لها
دنيا الوفاء والرضى وهبت حياتها لها
بتأدى واجب عليها وبتعرف اللى لها
وتخاف على عرضها وتصون كرامتها

ابن الصعيد شهم ساعة شدتك تلقاه
على وجهه دايما بشاشة بالسرور تلقاه
فى كل وقت وزمن عند المحن تلقاه
قلبه معاه دائمًا بالخير حايفيدك
ولو سألته سؤال بالرد حايفيدك
اللى عملته من المعروف حايفيدك
واللى زرعته بإيدك فى الحصاد تلقاه

الأمثال الشعبية فى مواويله

من الواجب علينا أن نقف فى نهاية المطاف فى عالم القيم فى مواويل الفنان الشعبى المبدع يوسف شتا عند نقطة استقاء هذا الإبداع الشعبى الفياض الغنائى من حكمة الشعب المصرى الأصيلة، وهى الأمثال الشعبية الذاخرة بالقيم.

فهو يعيد صياغة الحكم والأمثال الشعبية فى مواويله فى قالب فنى جديد، بوصفه نوعاً من الاستناد على حكمة وفلسفة شعبه لإرساء قيمة معينة يريد أن يوصلها إلى مسامع مريديه، فيقول مثلاً متخذاً معنى المثل الشعبى: «علّمت فيك والطبع فيك غالب وديل الكلب لم ينعدل ولو علّقوا فيه قالب»،(٦٩):

من خد على الهلس عاش فى الهلس طول عمره
تملّى بيعيّب ونظره يخيب طول عمره
يشبه إلى زرع هاف م الطرح طول عمره
لو جبت حبل الوداد للندل وربطه
تلقاه بيسيب لو جمدته وربطته
وان جبت قالب فى ديل الكلب وربطته
مهما عدلته ماهوش معدول طول عمره

ومن الأمثال الشعبية، أيضًا، يضع الفنان الشعبى المثل القائل: (الطبع يغلب التطبع) فى موال عن خسة الإنسان الذل والدنىء، فيقول(٧٠):

ياخسارة العيش فى ولاد الندولية
نديت عليهم ماسمعوش الندا ليا
نسيوا جميلى ولا قالوا إن ده ليا
يغور قليل الدنا لولف شاله سبع
عنده دناءة الكلاب وبيعمل إنه سبع
الندل لو حب يترجل ويعمل سبع
لابد يغلب عليه طبع الندولية

وينهل الفنان الشعبى يوسف شتا من المثل الشعبى القائل: (ياكلنى لحم ويرمينى عضم) عند اللائم ومن لا رحمة له، فيقول فى الموال(٧١):

قطفوك ياورد عُزّالك ورجعوا رموك
وهما عشقوك زمان وياما راموك
وبعد ما كبرت رجعوا بالملامة رموك
الود بيتوه حدا اللى ماعندهم رحمة
اللوم أصبح كتير ومفيش قلوب رحمة
واللى عاشرتهم ما فى قلبهم رحمة
كلوك لحمة ولما بقيت عضم رموك

ومن صورة الإنسان الطمّاع، ينسج الفنان الشعبى تهكمه الشديد منه باستعارة مثلين شعبيين، وهما.. (غراب زن على خراب عشه)، و (جعان بيحلم بسوق العيش)، فيقول فى الموال(٧٢):

طمعان وكسلان ولا بيسعى لأكل العيش
زى اللى بيحب ولا بيعرف أصول العيش
يشبه إلى غراب على نفسه يهد العش
على إيه ياللى ماعندكش حماس ملسوع
تعبت نفسك بكرباج الهوا ملسوع
عامل لى حبّيب وبنار الحبيب ملسوع
حتموت من الجوع وبتحلم بسوق العيش

ومن المثل الشعبى (من آمنك لم تخونه ولو كنت خاين) يصوغ الفنان يوسف شتا مواله الذى يدور حول قيمة حفظ الأمانة، وعدم الخيانة، فيقول مغنياً(٧٣):

ياخاين العيش مع أصحابك تخونه ازاى
العهد حالف مابتصونه تخونه ازاى
واللى يآمنك على سره تخونه ازاى
ياناكر الود حايخونك رغيف العيش
وملحه يبقى فى عينك ياحسود حصوة
تنسى الجمايل وماطمرشى رغيف العيش
دا اللى افترى خاب ما يسوى م التراب حصوة
أجيب منين حد يشهد غير رغيف العيش
بكرة القدر ينتقم وتوقعك حصوة
ياللى انت دايمًا تحب الجهل وتعافر
وتلم بإيدك تراب الجهل وتعفر
ياللى مالكش شرف بتلج وتعافر
لو حتى كافر مادام آمنك تخونه ازاى

ومن الأقوال المأثورة يستقى فناننا الشعبى يوسف شتا المقولة (إن أنت أكرمت اللئيم تمرد)، ويصوغها فى موالـه الآتى(٧٤):

القط مره حب ع السبع يتنمرد
كان أولى إنه على الفيران يتنمرد
مدام ابتلى بالغرور والكبر يتنمرد
ياماعاشر الناس خلى الود يبقى سليم
واسمع لقول المثل تلقى كلامه سليم
إذا كرمت الكريم ينفع ويبقى سليم
ولو كرمت اللئيم تلاقيه يتنمرد

* * *

خلاصة الأمر: إن نجاح يوسف شتا، بوصفه فناناً مغنيًا شعبيًا، يرجع إلى فهمه العميق لقيم مجتمعه وتعبيره عنها بإتقان فيما ينشد من مواويل، كما يرجع إلى خوضه غمار مفاهيم اجتماعية ذات أهمية بالغة فى بناء الكيان الاجتماعى للمجتمع.

إنه يأخذ من الناس فلسفتهم وحكمتهم، ثم يردهما إليهم بصوته ونغماته؛ بمواويله السريعة النفاذ إلى دواخلهم، فتهزهم هزاً، كهز الشوكة الرنّانة لشوكة أخرى لها تردد الرنين نفسه ..!!

المراجع

(١) فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، بدون تاريخ ص ٢١ .

(٢) المرجع السابق - ص ٢١ .

(٣) المرجع السابق - ص ٢٥ .

(٤) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة: د. أحمد مرسى، دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٨١ ص ٢٢٣ .

(٥) د. توفيق الطويل، القيم العليا فى فلسفة الأخلاق، مقالة بمجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الرابع ١٩٧٦، ص ٢١٥، وزارة الإعلام - الكويت.

(٦) د. محيى الدين أحمد حسين - القيم الخاصة لدى المبدعين، ص ٩٧، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

(٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية، الموال رقم ١ .

(٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٦ .

(٩) فوزية دياب - المرجع السابق - ص ٢٥٩ .

(١٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٢ .

(١١) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٣ .

(١٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط - الموال رقم ١٤ .

(١٣) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣١.

(١٤) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٨١.

(١٥) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ٩.

(١٦) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٦.

(١٧) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٥.

(١٨) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٩.

(١٩) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٠.

(٢٠) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ٨.

(٢١) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ٣٠.

(٢٢) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣٢.

(٢٣) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٤.

(٢٤) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٢١.

(٢٥) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ٣٣.

(٢٦) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٤.

(٢٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٨.

(٢٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٧.

(٢٩) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٢٣.

(٣٠) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ١٦.

(٣١) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ٦.

(٣٢) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٤.

(٣٣) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ٥.

(٣٤) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٨.

(٣٥) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٥.

(٣٦) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٣١.

(٣٧) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ١٢.

(٣٨) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ١٥.

(٣٩) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٩٤.

(٤٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢١.

(٤١) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٢.

(٤٢) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٢٨، ٢٩، ٣٠.

(٤٣) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٥.

(٤٤) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٩.

(٤٥) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٦، ٢٧.

(٤٦) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٩٣.

(٤٧) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٠.

(٤٨) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٦.

(٤٩) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٩.

(٥٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٣.

(٥١) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٢.

(٥٢) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٥.

(٥٣) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٧.

(٥٤) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٠.

(٥٥) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٩.

(٥٦) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٥.

(٥٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣٦.

(٥٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٩.

(٥٩) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٠.

(٦٠) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٣.

(٦١) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٢.

(٦٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٥.

(٦٣) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٥.

(٦٤) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٧.

(٦٥) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٦.

(٦٦) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٦.

(٦٧) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ١٣٦.

(٦٨) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٧، ١٨.

(٦٩) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣٥.

(٧٠) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٨.

(٧١) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٣.

(٧٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١١.

(٧٣) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٥.

(٧٤) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٣.

دراسة أنثروبولوجيّة للوظائف الثقافية والاجتماعية

للأغنية الشعبية في المجتمع القروى برشيد

د. مرفت العشماوى عثمان العشماوى

الأغنية الشعبية هى تعبير عن روح الجماعة؛ فهى إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكا للشعب، فيعبر عن قيمه وأفكاره واتجاهاته ورؤيته الذاتية للعالم المحيط به، بالإضافة إلى وظيفته فى الترويح عن النفس.

- الهدف من هذه الورقة:

تهدف هذه الورقة إلى دراسة الأغنية الشعبية فى المجتمع القروى، وهو قرية البرج التابعة لمركز رشيد، ومحاولة التعرف على القيم الثقافية التى تعكسها تلك الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل إطار هذا المجتمع، كما أنها يمكن أن تعد إسهاماً فى المسح لبعض عناصر التراث الشعبى داخل إطار الثقافة المصرية.

وتعد دراستى للأغنية الشعبية فى قرية البرج، والتى تمت عام ١٩٩٢، استكمالاً لدراستى الميدانية التى قمت بها فى مرحلة الدكتوراه فى هذه القرية، وكان موضوعها «دورة الحياة عند الفرد: دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد».

ولقد اعتمدت الدراسة الميدانية على الأدوات التقليدية للدراسة الأنثروبولوجية وهى الإقامة فى مجتمع الدراسة، الملاحظة بنمطيها: المباشرة والملاحظة بالمشاركة، المقابلة، استخدام وسائل التصوير الصوتى والضوئى.

الأغنية الشعبية

هى قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس فى أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمنة طويلة(١).

أو هى أشعار قصيرة، أو قصة قصيرة يتغنى بها الأفراد للترويح عن النفس، أو لتخفف عنهم مشقة العمل، كما أن العمال الذين يتطلب عملهم وحدة فى الحركة ينشدون أغانٍ خاصة؛ إذ إن النغم يوجد اتساقاً فى الحركة الجسمية المتكررة(٢).

* من دراسات الندوة القومية عن: قضايا شعر العامية وآفاقه، فى الفترة من ٢٣ ـ ٢٥ من مارس ١٩٩٦، المجلس الأعلى للثقافة.

أو هى على نحو ما يقول «الكزندار كراب» قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ظهرت بين أناس أميين فى الأزمنة الماضية، ولبثت تجرى فى الاستعمال لفترة من الزمن، ولم يهتم الناس بأمر مؤلفها أو ملحنها(٣).

وهذا يعنى أنه يمكن أن يكون من وضعها فى بادى الأمر كان فرداً واحداً، أديباً فى بعض الأحيان، أو رجلاً من العامة ظل اسمه مغموراً يطويه الغموض، وقد يرجع تأليفها إلى الارتجال(٤).

ويقرر «هانز مورز» ما يقوم به المجتمع الشعبى من تعديل الأغنية الشعبية، تبعاً لما يصل إليه المجتمع من تغييرات فى كل فترة من فترات التطور والتغيير الاجتماعى، فتلائم التعبير عن حاجاته المتعددة، لذا فهو يقرر أن الأغنية الشعبية هى الأغنية التى قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً.

أما «ريتشارد فايس» فهو يرى أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هى الأغنية التى خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التى يغنيها وتؤدى وظائف يحتاجها المجتمع(٥).

والأغنية الشعبية يتم حفظ ألفاظها وكلماتها دون كتابتها، بالإضافة إلى اعتماد موسيقاها على السماع وليس النوتة الموسيقية المكتوبة، وهى قابلة للإضافة والتعديل، حيث يستطيع المطرب الشعبى عن طريق قياسه الفطرى للاستجابات لدى المستمعين من إدخال ما يراه مناسباً على الأغنية بحيث يضمن حسن استماعهم واندماجهم فيما يؤدى، وهى تتميز بصفة الجماعية، بمعنى أن أى شخص يستطيع أن يشترك فى الأداء. وقد يرجع تأليف الأغنية الشعبية إلى المطرب نفسه أثناء تأدية أغنيته، فيحاول أن يرتجل أغنية جديدة أو مقطع من أغنية تضاف إلى أغنيته. وهذا الشرط يرتبط دائماً بالتحويلات والتعديلات والإضافات التى تراها جماعة المستمعين(٦).

مما سبق أستطيع القول إن الأغنية الشعبية هى قصيدة غنائية ملحنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين العامة فى أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن، وغير معروف من الذى قام بتأليفها، ولكن هذا لا يعنى أنه ليس لها مؤلف ولكنها فى الواقع هى إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكاً للشعب، ويتم حفظها عن طريق السماع، وليس لها نوته موسيقية مكتوبة. ويستطيع المطرب الشعبى بفطرته الارتجال وإضافه مايراه مناسباً على الأغنية حتى يضمن التواصل بينه وبين الجمهور. كما أنها قد تتحور وتتعدل لتتناسب مع الواقع والظروف الاجتماعية، وهذا يعنى استمرارها وخلودها.

- الأغنية الشعبية بين الأنثروبولوجيا والفولكلور:

ينظر علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية إلى الفولكلور باعتبار أنه يشمل الفنون الشعبية، الصناعات والأدوات التقليدية، العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، الملابس الشعبية، الطب الشعبى، الرقص والموسيقى والألعاب الشعبية، طرق الطهى الشعبية، بالإضافة إلى فنون الأدب الشفاهى التى تشمل: الحكايات الشعبية، قصص الخوارق، الأساطير، الأمثال، الألغاز، الأغانى... إلخ.

وإنه عند دراستنا له يجب استبعاد المعارف التى يتم اكتسابها عن طريق مؤسسات التعليم الرسمية. وإن الفولكلور فى المجتمعات البسيطة والتقليدية يعد منطلقاً للثقافة، أما فى المجتمعات المتقدمة فهو يعتبر جزءاً من الثقافة الكلية، وهو ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق التواتر الشفاهى(٧).

ويرى الأنثروبولوجيون أن فنون الأدب الشفاهى تلك هى فى الواقع أدلة وبراهين ودلائل متميزة للإبداعات الخلاقة التى تتمخض عنها الأشكال الفنية المختلفة كالموسيقى والشعر والأغانى(٨).

فعلماء الأنثروبولوجيا عند دراستهم للفولكلور بشقيه المادى والمعنوى، يدرسونه باعتباره جزءاً من ثقافة المجتمع التى تنتقل عن طريق التواتر الشفاهى، والتى تعد برهاناً ودليلاً على الإبداع والابتكار لأفراده، أو أنه ثقافة الطبقات الشعبية من الفلاحين والصيادين وسكان البادية داخل ثقافة المجتمع الكبير، وأن الأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الفولكلور أو الأدب الشفاهى تحقق الكثير من الوظائف الاجتماعية والثقافية فى المجتمع.

الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهى(٩)

١ - تعكس الأغنية الشعبية القيم واهتمامات الجماعة، كما أنها تعمل على نقل تلك القيم والمعرفة والاتجاهات من جيل إلى آخر، ومن ثم تساهم فى استمرار وتواصل الثقافة Cultural Continuity(١٠).

فالأغنية الشعبية بما تحويه من أفكار تؤثر فى الجيل الذى توجد فيه، ثم تبقى ليتناقلها جيل آخر بعد أن تأثرت بما اكتسبته من الجيل السابق فتؤثر فى الجيل الآخر وتتأثر به؛ أى أنها عملية أخذ وعطاء مستمرين. وانتقال الأفكار من جيل إلى

جيل يؤدى إلى وحدة فكرية بين جيل وجيل، وتلك وظيفة العقل الجمعى الذى يعمل على انتقال المعرفة بين الأجيال ويضمن توارث الأفكار والمبادئ والقيم(١١).

والقيمة هى اختيار أو اهتمام أو تفضيل له مبرراته، الخلقية أو العقلية أو الجمالية أو كلها مجتمعة، بناء على المعايير التى تعلمها الفرد من الجماعة ووعاها فى خبرات حياته نتيجة عملية الثواب والعقاب والتوحد مع الغير، فالمفهوم الاجتماعى للقيم يقتصر على تلك الأنواع من السلوك التفضيلى المبنى على مفهوم المرغوب فيه(١٢).

فالأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهى تعمل على تثبيت القيم الاجتماعية والثقافية.

ومن أهم القيم التى تحظى بالاهتمام فى المجتمعات القروية هى قيمة المحافظة على الشرف والتمسك بالعفة والطهارة.

وهذه القيمة تنتشر فى الكثير من الثقافات وترتبط بالتدين إلى حد بعيد، كما هو الحال فى الثقافات الإسلامية ولدى المسيحين واليهود(١٣).

وتنعكس هذه القيمة فى بعض الأغانى الشعبية التى تنتشر فى قرية البرج برشيد(١٤).

يا أحلى بنات العيلة يا صغيرة
إحنا علينا ١٠٠ جنيه حطينا يا صغيرة
وانتى عليكى تشرفينا الليلة يا صغيرة
إحنا علينا ١٠٠ جنيه كفايتنا يا صغيرة
وانتى عليكى تطولى رقبتنا يا صغيرة
وان كان علينا من الدهب جبنالك
وان كان علينا من الحرير جبنالك

فهذه الأغنية تظهر أن أقارب العروس قد قاموا بكل التزاماتهم تجاهها، ووفروا لها كل متطلبات الزيجة من حلى ذهبية وملابس، بالإضافة إلى الأثاث، ومن ثم جاء دورالعروس لكى ترفع شأن الأسرة.

ومن الأغانى الشعبية أيضاً، التى تعكس قيمة عذرية الفتاة:

قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى
قولوا لابوها العجل هد الفرشه
قولوا لابوها فى البلد يتمشى
قولوا لابوها الدم غطى الفرشه

وهذه الأغنية تردد بعد قيام العريس بفض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أى طرف من العائلتين ، وذلك لإثبات رجولته من ناحية، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية أخرى. ويقوم بعد ذلك بإخبار أمه التى تتولى إخبار رجال العائلة. وتأتى والدة العروس صباح اليوم التالى للاطمئنان على شرف الابنة، وتأخذ معها شاشة دم البكارة لأقارب العروس العاصبين حتى يتباهوا بشرف ابنتهم.

كما أن الأغنية الشعبية قد تتضمن أيضاً، الإشارة إلى بعض الأطعمة التى يجب أن يتغذى عليها العروسان لأنها مقوية من الناحية الجنسية.

وتناول الأطعمة يعد من الأمور الرمزية العالمية، حيث توجد بعض الأطعمة التى تستخدم للإشارة إلى بعض المناسبات أو الاحتفالات أو القيم(١٥).

فلو نظرنا إلى المجتمع القروى فسوف نلاحظ حرص والدة العروس على إعداد عشاء العرس لها، ويعرف باسم «بيرام الاتفاق»، والذى غالباً ما يتكون من أبرمة الحمام أو البط أو الدجاج المعد بالأرز والمسلى، ويعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعنى أن العريس قد ارتاح لعروسه وقام بفض بكارتها، كما أن تناول الزوج لنوعية معينة من الأغذية تعد من وجهة نظر المجتمع مقوية من الناحية الجنسية ويظهر هذا فى المقطع التالى:

والله لاغنى لك يا عريس يا غالى
لاغديك بوزة واعشيك بوزه
وحياة رب العزه
ده انت عندى غالى
والله لاغنى لك يا عريس يا غالى
لاغديك بحمامة واعشيك بحمامة
وحياة الأمانة
ده انت عندى غالى

* * *

ومن القيم الاجتماعية الأخرى التى تظهر فى الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالاختيار الزواجى. فالاختيار الزواجى هو سلوك يمارس لاختيار الشريك الآخر. وتختلف هذه العملية تبعا للثقافة الموجودة، وتبعاً للمعايير والقيم السائدة فى المجتمع، وتبعاً للطبقة التى ينتمى العروسان لها(١٦).

وتقوم فكرة الاختيار على من الذى يختار، ومن الذى يقع عليه الاختيار(١٧). أو بمعنى آخر، ما هى الصفات التى يحرص العريس على أن تتوفر فى العروس.

ونلاحظ فى المجتمعات التقليدية، ومنها مجتمع الدراسة. أن مسألة الاختيار ليست مسألة فردية أو اتفاقاً شخصياً، ولكننا نجد أن لأعضاء الجماعة القرابية لكل من العروسين سيطرة كبيرة على ترتيبات الزواج ، ومن ثم نجد أن سمعة العائلة وكرامتها تحتل الاعتبار الأول فى الاختيار الزواجى، ويدعم تلك السمعة رجال العائلة ونساؤها. والسمعة الطيبة للرجال تعنى الشجاعة، الولاء للأسرة، توفير الراحة والأمان لها، الكرم. وسمعة النساء تعنى العفة والطهارة(١٨).

وتعكس الأغنية الشعبية أهمية الأصل العائلى الطيب والسمعة الحسنة فى الاختيار، وأهمية مكانة أفراد العائلة ومراكزها بين العائلات ومن ذلك:

يابنت دوسى على الحشيش أهلك رجّاله متخافيش

يابنت دوسى على البلاط أهلك رجّاله مش بنات

ياللى عمامك ١٠٠ سادين الزراعية

يانخله ياطويله احنا العيلة الأصيلة

ياللى أخواتك خمسة

واحد يكتب الكتاب واثنين يعلوا الجواب واتنين يشرفوكى

ياللى اخوالك خمسه

اثنين يكتبوا كتابك وتلاتة يحلوا الجلسه

ياللى إعمامك سته

اتنين وزرا واتنين كتبه واثنين اسياد الحته

يا نازل الكار تنقى من الفروع العال

اوعى تناسب غجر ولا تناسب عار

إلا تناسب جدع منسوب من الجدعان

يمكن تخلف ولد يبقى الولد له خال

يانازل الكار تنقى من الفروع العال

وهذه الأغنية تعكس أهمية الأصل العائلى الطيب للعروس؛ لأن هذا الأصل يرتبط بالأبناء الذين سوف يأتون نتيجة لهذه الزيجة، ولأن الأولاد قد يحتاجون لأخوالهم لمساندتهم فى أى موقف من مواقف الحياة.

ولعل هذه الأغانى تعكس لنا مبدأ مهماً وهو «وحدة جماعة الاخوة الأشقاء» وتماسك هذه الوحدة وتضامنها، وذلك على أعتبار أن الروابط التى تربط الأخوة والأخوات تعد من أهم الروابط فى كل المجتمعات الإنسانية، فوحدة الجماعة القرابية التى قد يعتمل فيها كثير من أسباب النزاع والخلاف قد تنقسم من الداخل إلى أقسام متمايزة، ومع ذلك فإنها تعد وحدة متكاملة ومتماسكة حينما ينظر إليها من الخارج. فليس المهم هو الاتحاد الداخلى الذى يظهر فى سلوك أفراد هذه الوحدة أو الجماعة إزاء بعض، إنما المهم هو وحدتهم بالنسبة للأشخاص الآخرين، فعلاقة الابن مع إخوه وأخوات الأب تعد فى نظره من نوع العلاقة نفسها التى تربطه بأبيه، ويحدث الشئ نفسه بالنسبة لجماعة الأم بحيث تعامل أخوات الأم نفس معاملة الأم الحقيقية ذاتها، ويصدق هذا على أخ الأم (الخال) فى كثير من المجتمعات حيث يعامل معاملة الأم نفسها(١٩).

فوجود لفظ العم والخال فى هذه الأغنيات يعكس لنا منزلتهم بالنسبة للشخص والتزاماتهم ومسئولياتهم الاجتماعية التى يجب أن تتم تأديتها فى أى أزمة من الأزمات الحياتية: كالزواج والميلاد والخلافات الزوجية وفى مسئولية تربية الأولاد، حيث إن الأم القروية فى كثير من الأحيان ما تلجأ إلى استخدام أسلوب التخويف للأبناء بالخال - وذلك فى حالة عدم استطاعتها السيطرة عليهم - فتهددهم باللجوء إلى الخال ليتولى تأديبهم، وتمتد هذه المسئولية لتشمل الأخوة، ومن ثم تنعكس فى هذا المقطع من الأغنية الشعبية:

كدابه يالى تقولى الأخ فى زيه

الأخ زى القمر ماشيه على ضيه

كدابه يالى تقولى الأخ فى غيره

الأخ زى القمر ماشيه على نوره

* * *

ومن الاعتبارات المهمة فى المجتمع القروى التى يجب مراعاتها فى الاختيار الزواجى -

صغر سن العروس

ويبدأ سن الزواج بعد سن النضج البيولوجى بكثير أو قليل، وتبعاً لظروف الشخص المقبل على الزواج. وفى استطاعة الشخص أن يختار من يتزوجه سواء أكان مماثلاً له فى السن أم أكبر أم أصغر(٢٠). ومن عادة الريفيين أن يتزوجوا فى سن مبكرة - حوالى التاسعة عشرة للذكور والسادسة عشرة للإناث(٢١).

ولقد ظهر لى أثناء الدراسة الميدانية أن الفتاة فى القرية من الممكن أن تتم خطبتها منذ سن الرابعة عشرة، والغرض من ذلك هو المحافظة على شرفها، وحتى تستطيع أن تنجب أكبر قدرمن الأولاد، وتقوم بكل الأعباء المنزلية. كما أن الفتاة صغيرة السن تكون أكثر طاعة داخل نطاق الأسرة الممتدة وأسلس قيادا، وتؤدى كل ما تؤمر به من أعمال. وقد تتزوج الفتاة قبل أن تصل إلى السن القانونية، وفى هذه الحاله يقوم الطبيب بتسنينها.

وينعكس هذا المعنى فى الأغنية الشعبية التى تقول:

حلوه ياواد وصغيره ماليه عليك المندره

حلوه ياواد وبيضه ماليه عليك الأوضه

* * *

يا أحلى بنات العيله ياصغـــــيره

انتى عليك تشرفينا الليلة ياصغيرة

وإذا كان الزواج المبكر يشكل قيمة كبيرة فى حياة القرويين، فإن الخوف من تأخر الزواج أو عدم الزواج يعد مشكلة تواجه الفتيات فى القرية خاصة اللاتى تجاوزن سن الخمسة وعشرين عاماً.

ولا تزال توجد بعض الحالات التى تلعب فيها «الخاطبة»، أو وسيط الزواج دوراً فى الاختيار الزواجى، حيث تحمل الكثير من المعلومات عن كل طرف من طرفى الزيجة، وتحاول عرض مواصفات كل طرف على الآخر قبل أن يلتقيا، وبذلك تحتفظ كل من عائلة الشخصين المرشحين للزواج بماء وجهيهما إذا لم يتوفر القبول(٢٢).

لذا توجد الكثير من الأغنيات التى تعكس تطلع الفتاة إلى الزواج قبل أن تصل إلى هذا الوضع المقلق والمحرج فى الوقت نفسه:

يجى على المحطة وادبح له البطة

يجى على باب دارنا وادبح له دكرنا

يجى على الزراعية وادبح له رومية

يجى على السرير واعمل له فطير

بس الوله يجى

* * *

ياريتنى كنت ليمونه ليمونه ليه

على الشجر انا مركونه مركونه ليه

كل البنات اتجوزوا وانا فى حبك مجنونة

* * *

وتعد صفة الجمال من الصفات المستحبة فى الخطبة؛ فنلاحظ أن الريفيين بصفة عامة يحبون فى الفتاة الجمال الطبيعى، ولا يقيمون وزناً للجمال المصطنع بأدوات الزينة(٢٣).

والجمال،على الرغم من نسبيته، إلا أنه من الأمور المطلوبة فى الزيجة، وتنعكس ملامح الجمال فى الأغنية الشعبية التالية:

طالعه من بيت ابوها رايحه بيت الجيران

قلت لها يا حلوه اورينى على شعرك وفرجينى

قالت لى روح بامسكين دانا شعرى ديل حصان

قلت لها يا حلوه اورينى على بقك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا بقى خاتم سليمان

قلت لها يا حلوه اورينى على قورتك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا قورتى هلال شعبان

قلت لها ياحلوه اورينى على صدرك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا نهدى جبال لبنان

قالت لى روح يامسكين ده أنا صدرى فرط الرمان

قلت لها يا حلوه اورينى على بطنك فرجينى

قالت لى روح يا مسكين ده أنا بطنى عجين خمران

* * *

على الحزام فى الوسط اتفرجوا يا صبايا على الحزام فى الوسط

إن خيروك فى العنب خد عنقودين من الوسط

إن خيروك فى البلح خد حبتين من الوسط

إن خيروك فى القصب خد عقلتين من الوسط

وإن خيروك فى البنات نقى رفيعة الوسط

فالجمال، إذن، يتمثل فى بعض الصفات الفيزيقية التى يجب أن تتسم بها العروس فى المجتمع القروى.

وتعد المهارة من الصفات المرغوبة فى الزواج فى كل المجتمعات التقليدية، كالمهارة فى الزراعة وتنسيق الحدائق، والصناعات المنزلية(٢٤).

والفتاة، فى قرية البرج، يجب أن تجيد بعض الأعمال لتؤهلها للزواج، منها المهارة فى أداء الأعمال المنزلية خاصة الطهى وحلب الماشية والعجن وتنظيف المنزل والحظيرة، وتلبية رغبات الزوج وأقاربه من أعضاء الأسرة الممتدة، والقيام ببعض الصناعات التقليدية كتضفير سعف النخيل لصنع السلال أو صنع أغطية للأقفاص أو دواسات للأرضية توضع تحت الأوانى. وتعكس الأغنية الشعبية تلك المهارة:

أنا اللى شاطره فى اخواتى... اعجن واصبن يوماتى آه آه

والكل يحلف بحياتى ... نعمين يا روحى

أنا اللى شاطره فى اخواتى اعجن واصبن لحماتى آه آه

* * *

ياحنينه ياعين ياحنينه

قايمة من النوم تحلب فى البقرة

ياوشها الأبيض بلون القمرة

قايمه من النوم تحلب فى الجاموسة

ياوشها يضوى زى الفانوسه

ولعل تلك الأعمال تتمشى مع مبدأ تقسيم العمل فى المجتمعات التقليدية الذى يقوم على أساس الجنس، حيث يشغل الرجال الوظائف البعيدة عن البيت، والمرأة تتولى شئون المنزل ورعاية الأبناء(٢٥)

وتعكس الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالتمايز النوعى بين الجنسين، والتدرج الاجتماعى داخل الأسرة فيما يتعلق بالفروق بين الذكور والإناث؛ حيث تظهر انخفاض مكانة البنت وعدم الرغبة فى إنجابها، وما يرتبط بذلك من ألوان التفرقة فى المعاملة التى تحدث خلال الحياة (٢٦).

فالمرأة تزداد مكانتها فى مجتمع الدراسة حينما تنجب، خاصة الذكور، وأم البنات تعاير من أعضاء الوحدة السكنية، خاصة الحماة وأخوات الزوج، كما أنهم قد يطلقون عليها صفة شخص معوق تعبيراً عن عجزها وضعفها . وإنجاب الذكور يعنى أن الرابطة الزوجية قد ازدادت قوة بين الزوجين، بل إن عدم إنجابهم قد يؤدى فى بعض الأحيان إلى الطلاق أو الزواج بأخرى. كما تتحسن معاملة أهل الزوج للزوجة، بل قد تعفى من القيام ببعض الأعباء المنزلية، لأنها على حد تعبيرهم أصبحت أم الرجالة؛ حتى وإن كانوا أطفالاً صغاراً.

وتنعكس هذه القيمة العالية للأبناء الذكور بمجرد الولادة فى الأغنية التالية:

أما قالوا ده ولد — انشدّ ضهر أمه وانسند

وكلوها البيض مقشر — وعليه سمن البلد

لما قالوا ده غلام — انشد ضهر أمه وقام

وكلوها البيض مقشر — وعليه السمن عام

* * *

ياولد ياولد — حسك طبل فى البلد

والمدينة اترجرجت — والغز قامت على العرب

ياولد الولاد جولك — ينضرم عرضك وطولك

ياولد الولاد جولك — ينضرم شالك حرير

ياترى مين جايبولك

فالذكور هم الذين يسندون الأب، وهم المسئولون عن الحفاظ على شرف العائلة.

من سبل الغلة ياحمام من سبل الغلة

عروستنا حلوة ياحمام تستاهل اللمة

يجعل قدمها أبيض على الخالة والعمة

وتبكرى بالولد وتعمرى دارنا

فالأغنية تعكس جمال العروس، ويأملون فيها أن يجعل الله مدخلها على منزل أهل زوجها مدخل خير وتفاؤل، وأن يكون الصبى هو الابن الأول الذى تنجبه لكى يحمل اسم عائلة والده (تعمرى دارنا)

أما المكانة المنخفضة للأنثى فتنعكس فى الأغنية التالية:

أما قالوا دى بنيه — دردكوا البيت عليا

أما قالوا دى بنيه — هدوا الدار عليا

أما قالوا دى بنيه — استخسروا السمن فىّ

وكلونى البيض بقشره — ما عليه حتى الميه

٢ الوظيفة النفسية الاجتماعية: Socio- Psychological Function

تعمل الأغنية الشعبية، بوصفها إحدى عناصر الأدب الشفاهى، على مد الأفراد بقدر كبير من الراحة النفسية؛ حيث تعمل على تخليصهم من الضغوط التى يفرضها المجتمع على أعضائه، كما أنها تتيح لهم الفرصة للحديث عن الأنماط السلوكية التى يحظر المجتمع عليهم الخوض فيها، كما أنها تعكس نظرتهم إلى بعض الأشخاص، أو المواقف، ومن ثم تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية للأعضاء(٢٧).

وهذه الوظيفة تبدو واضحة بصورة كبيرة فى قرية البرج، حيث إن نمط الإقامة المفضل بعد الزواج هو الإقامة الأبوية، حيث تنتقل المرأة للإقامة مع زوجها وأقاربه العاصبين(٢٨).

ولاشك أن هذا يتمشى مع طبيعة الاقتصاد المجتمعى، فحينما يقوم الرجال بأعمال جماعية كالصيد أو الزراعة الكثيفة، يكون النمط الأبوى هو نمط الإقامة الأمثل؛ حيث يكون الرجال محور الحياة الاقتصادية(٢٩).

والنشاط الأساسى لسكان قرية البرج هو الزراعة وصيد الأسماك، والزوج هو المسئول عن توفير مسكن الزوجية، وغالباً ما يكون مكان الإقامة منزل أسرته نفسه؛ حيث يوفرون له حجرة أو حجرتين داخل المنزل، أو يتم بناء طابق جديد له فى البيت نفسه، أو فى أرض مقابلة، وذلك تمشياً مع نمط الأسرة الممتدة، وهو النمط المفضل فى المجتمعات القروية.

وتتعرض العروس لكثير من المعاناة نتيجة اعتبارها غريبة أو وافدة جديدة داخل هذه الجماعة(٣٠). لذا فهى تساهم فى الأعمال المنزلية منذ اليوم التالى للزفاف؛ حيث تحاول كسب ود والدة الزوج وشقيقاته وزوجات الأخوة. وقد تعانى العروس من سيطرة والدة الزوج (الحماة) وقيامها بتقسيم العمل على سيدات الوحدة السكنية، كما أنها تقوم بتحديد نوعية الطعام الذى يعد، ومن الذى يعده، ومن من السيدات يخرج إلى الأرض فى حالة غياب الرجال. فهى إذاً المسئولة الرسمية عن إدارة شئون المنزل، وزوجات الأبناء وبناتهن مساعدات لها؛ فهى من هذه الناحية تعد مظهراً من مظاهر السلطة والسيطرة. لذا نجد أن الأغنية الشعبية الجماعية غالباً ما تحمل رؤية نقدية «للحماة» فهى تعمل على التخلص من القلق والتوتر الذى تسببه.

ياوله حلة أمك الألمونيا مش قاعدة مع أمك ولاحتى ثانية
أخضر ياصباع الموز لا نحب الحما ولا أخت الجوز
ياسمك بسارية ياوله ياسمك بسارية
أمك تاكل على اللقمة سبعة ثمانية
ياسمك بديله ياوله ياسمك بديله
أمك بتاكل على اللقمة تلاتة كليو

وتبدو الوظيفة النفسية الاجتماعية للأغنية الشعبية فى أنها تعكس محاولة الإنسان الهروب الخيالى من قيود بيئته الجغرافية المحدودة، ومن مجتمعه الذى يعيش فيه، ومن الكبت الواقع عليه والناجم فى أغلب الأحيان عن عدم التكافؤ الاجتماعى والاقتصادى، ومن التحريمات والقيود الجنسية(٣١).

وهذا الهروب يتمثل فى بعض الأغنيات التى ترددها الفتيات، وتتعلق بالحب والغزل وهجر الحبيب وتمنى عودة الغائب والجنس ومنها:

ياليل ياابو الليالى وعروستك حلوه وعجباني
يارب من له حبيب ما تحرموش منه
ماتلوعوش يازمن إلا أن شبع منه
يارب من لام عليا يجى له ما جالى

حبيبى يأحمد ياللى على الجبهة ياروحى ياأحمد ياللى على الجبهة

أحمد ما جاش لا ولا
ياخدله عضه لا ولا
من ورك البطة لا ولا
أحمد ما جاش لا ولا
ياخد له بوسه لا ولا
من ورا الكوشه لا ولا
أحمد ما جاش لا ولا
ولا اتعشاش لا ولا
ولا خش جوه لا ولا
فتش على السوه لا ولا

فالأغنية ، كما نرى، تشير إلى تمنى عودة الحبيب أو الزوج، والاشتياق إلى ممارسة الحياة الزوجية الجنسية.

٣ ـ الأغنية الشعبية والضبط الاجتماعى:

يذهب «لندبرج» Lindberg إلى أن الضبط الاجتماعى عبارة نستخدمها لنشير إلى المسالك الاجتماعية التى تقود الأفراد والجماعات نحو الامتثال للمعايير المقررة أو المرغوبة،

ويذهب إلى أن أنماط السلوك الاجتماعى ذات الطابع الدائم - النظم الاجتماعية - تعد نوعاً من أنواع الضبط الاجتماعى، وأن الحكومة هى التى يناط بها فى المجتمع الحديث مسألة الضبط الاجتماعى، ويشير إلى الدور الكبير الذى تلعبه الأنماط الاجتماعية، كالعادات الشعبية والبدع والعرف والرأى العام وغير ذلك فى الضبط الاجتماعى(٣٢).

فالأغنية الشعبية بوصفها أحد عناصر التراث الشفاهى تلعب دوراً مهماً فى الضبط الاجتماعى؛ حيث إنها تمجد الأنماط السلوكية المقبولة، والتى يجب أن يراعيها الأفراد ويتمسكوا بها، كما أنها تستهجن الأنماط السلوكية المذمومة(٣٣).

فلو نظرنا إلى هذا المقطع من الأغنية الشعبية فى المجتمع القروى:

الله ياليل الله

على الجسر شاور لى بمنديله

بيحسب انى قليلة العقل واجرى له

على الجسر شاور لى بتفاحه

بيحسب إنى قليلة العقل فلاحه

نلاحظ أن هذا المقطع يشير إلى القواعد السلوكية التى يجب أن تتحلى بها الفتاة فى المجتمع؛ فهى لا يجب أن تتأثر أو تنخدع بأى مظهر من مظاهر الإغراء، فى حالة خروجها إلى الأرض للمساعدة فى رش المواد الكيماوية أو فى تعبئة الخضر والفاكهة فى أقفاص؛ بل يجب أن تقاومها لأن من ينخدع بها شخص غير ناضج وغير مسئول عن تصرفاته.

وتشير الأغنية التالية إلى القواعد التى يجب أن تراعيها الفتاة أثناء سيرها، كالاحتشام والاعتدال فى السير:

أبويا قالى يالوله ماتعوجيش القله

يمسكوها عليك زله وانا من يومى

كايده العزال أنا من يومى

أبويا قالى يارواح البحر جاى ولا رايح

يكفينا شر الفضايح

أبويا قالى ياسميحة ماتعوجيش الطريحه

ليمسكوها عليكى فضيحه

٤ - الأغنية الشعبية والتغير الاجتماعى:

إذا كانت الأغنية الشعبية تعكس الواقع الاجتماعى لأعضاء المجتمع، كما هو الحال فى هذا المقطع من أغانى الصيد والذى يعرف باسم (الحدو)، ويقوم الصيادون بترديده أثناء خروجهم إلى رحلات الصيد:

البحر كبير ياريس مليان سردين ياريس

ادينى سردينه ياريس تكون كبيرة يا ريس

اتعشى بيها يا ريس عندك بحرية ياريس

صافيين النية ياريس بزنود قوية ياريس

هذا المقطع الغنائى يعكس صيد السردين فى قرية البرج التابعة لمركز رشيد؛ حيث كان موسم السردين حتى أوائل الستينيات مصدراً لرخاء المجتمع؛ فلقد كان الفيضان يحمل معه الطمى الذى يغذى الأرض، وكان الصياد يشترى كساء أسرته ويقوم بسداد دينه، وتقام احتفالات الزواج فى هذا الموسم. وكان يزدهر بجانب ذلك الكثير من الأعمال والحرف، كصناعة الأقفاص والسلال لحمل السردين، والبراميل لتعبئته، وتجارة الملح لتمليح الأسماك، بالإضافة إلى مصانع الثلج وأصحاب عربات الخيل التى تنقل السردين إلى أماكن التخزين . وكل هذه الأعمال كانت تستوعب مجموعة كبيرة من الشباب الذى لا يعمل.

والأغنية الشعبية تعكس التغير الاجتماعى الذى يحدث فى المجتمع. والتغير الاجتماعى قد يتم تلقائياً نتيجة لاتصال المجتمع بالثقافات والنظم ومحاولة تمثلها، وما يتبع ذلك من استعارة بعض ملامح وعناصر هذه الثقافات ومحاولة تمثلها. ويتم ذلك التغير ببطء وبالتدريج، ولكنه يحدث باستمرار طيلة الوقت، ولا يتخلف عنه أى تفكك اجتماعى ملحوظ. ولكن يوجد إلى جانب ذلك تغيرات أخرى عميقة، تحدث فى وقت قصير، وتنشأ نتيجة تنفيذ سياسة معينة، أو تنفيذ أحد مشروعات التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية، مما يتطلب إدخال التجديدات على الأنماط القديمة، وتظهر آثار هذه التغيرات واضحة قوية فى كل النظم الاجتماعية التى تؤلف البناء الاجتماعى، وفى كل أنماط السلوك(٣٤).

والتغيرات التى حدثت فى قرية البرج ورشيد كانت نتيجة بناء السد العالى، والحرمان من الطمى الذى ينتج عن فيضان النيل، وما كان يحمله من خيرات خاصة موسم السردين، كما قلت خصوبة التربة والأرض الزراعية، وتدهورت صناعة الطوب، بالإضافة إلى التآكل المستمر للشواطئ نتيجة عملية

المد والجزر التى تتعرض لها الأرض بدون تعويض الطمى، مما استتبع معه انتقال أعداد كبيرة من الصيادين إلى الاسكندرية، خاصة منطقة أبى قير.

وتعكس الأغنية الشعبية هذا الوضع:

يابو رقعك يا رخيه وزن الوزان ماجاش وقيه
ياما فرشوه وغطى البحيرة من الشام لاسكندريه
وانا قلوعى قماش مقطع اسرح واصلح والبر داير
يا بو رقعك يارخيه وزن الوزان ماجاش وقيه
واسكندرية ماريه يالله اخربك يا أبو قير
يالى ترابك عمانى وحلفت لم صدقونى
جابوا الكتاب وحلفونى وما يحلف العبد باطل
إلا خلاصه من الله

الخلاصة والنتائج:

مما سبق نخلص إلى أن الأغنية هى عنصر من عناصر التراث الشعبى التى تنتقل عبر الأجيال عن طريق التواتر الشفاهى، ولقد ظهرت بين العامة فى أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن؛ نظراً لما تحققه من وظائف اجتماعية وثقافية مختلفة داخل المجتمع، ولاشك أنها تعد سورة من صور الإبداع الذى تحول ليصبح ملكاً للشعب.

- الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية الشعبية فى قرية البرج:

١ - تعكس الأغنية الشعبية القيم واتجاهات الجماعة، وتساهم فى تواصل الثقافة واستمرارها عبر الأجيال. وهذه القيم تتعلق بالزواج: كصغر سن العروس، والخوف من تأخر الزواج، والصفات الفيزيقية التى يجب أن تتسم بها، والمهارة، والتمايز النوعى بين الجنسين. كما تعكس أيضا قيم الشرف والطهارة، والأصل العائلى الطيب وارتباطه بمبدأ وحدة جماعة الأخوة.

٢ - تعمل الأغنية الشعبية على تخليص الأفراد من الضغوط والتوترات؛ حيث تتيح للأفراد الفرصة للحديث عن الأنماط السلوكية التى يحظر عليهم المجتمع الخوض فيها وإبداء الرأى: كالحب والهجر، والزواج والجنس، وتمنى عودة الحبيب. كما تعكس نظرة الأفراد إلى بعض الأشخاص (كالحماة مثلاً) ومن ثم تعمل على أن تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية لأعضاء المجتمع، وبهذا تتحقق الوظيفة الاجتماعية للأغنية الشعبية.

٣ - تلعب الأغنية الشعبية دوراً مهماً فى الضبط الاجتماعى؛ حيث إنها تمجد الأنماط السلوكية المقبولة، وتستهجن الأنماط السلوكية المذمومة.

٤ - تعكس الأغنية الشعبية الواقع الاجتماعى للسكان، كما أنها تعكس التغير الاجتماعى الذى يحدث فى المجتمع.

المراجع

١ - فوزى العنتيل، ١٩٧٨، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢٤٥.

٢ - أحمد زكى بدوى، ١٩٧٧، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ص٤٠٤.

٣ - الكزندار هجرتى كراب، ١٩٦٧، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص٢٥٣ - ٢٥٤.

٤ - المرجع السابق، ص ٢٨٠.

٥ - فاطمة حسين المصرى، ١٩٨٤، الشخصية المصرية من خلال الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٥٠.

٦ - فاروق أحمد مصطفى، ١٩٨١، دراسات فى المجتمع المصرى - الموالد - دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص ١٥٢، ١٥٣.

7 - Bascom, William "Folklore "in" SilS" L,David (ed.), 1972 *International Encyclopeadia of the Social Sciences*. The Macmillan Company, The Free Press, N.Y., Vol. 5,6. pp. 496, 500.pp. 496, 497.

8 - *Haviland, A. William 1985 Anthropolgy, Holt Rinehart and Winston*, N.Y., P.602.

9 - ..... 1975 *Cultural Anthropology, Rinehart and Winston*. U.S.A., P. 343.

10 - Bascom, William Op. Cit., P.498.

١١ ـ فاطمة حسين المصرى، المرجع السابق، ص٥٢.

١٢ ـ فوزية دياب، ١٩٦٦، القيم والعادات الاجتماعية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص٥٣.

13 - Winans Paul, V., and Winans, Edgar V., 1974, Cultural Anthropology, J.B. Lippincott, N.Y., P.166.

١٤ ـ قرية البرج هى إحدى القرى التابعة لمركز رشيد الذى يتكون من تسع عشرة ناحية، وتبلغ مساحتها ٣.٩ من جملة المساحة الكلية للمركز، والقرية تقع على بعد ١٠ كم إلى الشمال من رشيد، ويبلغ عدد السكان حوالى ١٠ آلاف نسمة، وزمام القرية ٣٩٦٢ فداناً مابين منافع وأراض بور. ويعمل السكان بزراعة الأرز، الذرة، السمسم، القمح، الفول، الشعير، الموالح، المانجو، الجوافة، الطماطم، الكوسة، الكرنب، الباذنجان، ونظراً لارتفاع نسبة الأراضى غير المزروعة نجد أن العمران هناك قد يرتبط بأشكال أخرى من استغلال الأراضى، وعلى وجه الخصوص فى نطاق التكوينات والكثبان الرملية التى تنمو فيها أشجار النخيل؛ حيث تبلغ نسبة جملة أعداد النخيل حوالى ٣٧٪ من جملة المنزرع، ولقد ارتبطت به إحدى الصناعات الشعبية وهى صناعة أقفاص الجريد. كما تقوم فى القرية أيضا مهنة الصيد.

ـ انظر: مرفت العشماوى،١٩٩١، دورة الحياة عند الفرد، دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف أ.د. محمد عبده محجوب، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية.

15- *Hayakwa, S.L.* Symbolls "in" Hughes, Charles C., (ed.), 1976 *Custom Made: Introductory Readings for Cultural Anthropollogy,* Second Edition, Mcnallx College, Publishing Company, Chicago, P.215.

16- *Stinnett, N.and Walters, J.S. 1977 Relationships in Marriage and Family* Macmilan Publishing and Company, N. Y., P.23.

١٧ ـ سناء الخولى، ١٩٧٨، مدخل إلى علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص٢١٩.

18 - Nanda, Serena 198, *Cultural Anthropology* D. Van Nostrand Company, N.Y., P.208.

١٩ ـ أحمد أبو زيد، ١٩٦٧، البناء الاجتماعى ـ مدخل لدراسة المجتمع ـ الجزء الثانى ـ الأنساق ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، الاسكندرية، ص ٤٠١: ٤٠٤.

٢٠ ـ سناء الخولى، ١٩٧٩، الزواج والعلاقات الأسرية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص١٣٥.

٢١ ـ سامية الساعاتى، ١٩٧٣، الاختيار للزواج والتغير الاجتماعى، دار النجاح ببيروت، ص٨٣.

22 - Nanda, Serena Op. Cit., P. 210.

٢٣ ـ فوزية دياب، المرجع السابق، ص٢٦٤.

24 - *Beals, Ralph and Hoijer, Harry 1969 An Introduction to Anthropology* The Macmilan Company, N.Y., P.530.

25 - *Evans Pritchard, E. 1965 The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthrpology* Faber and Faber, N.Y., P,49.

٢٦ ـ نبيل صبحى حنا، ١٩٨٤، المجتمعات الصحراوية فى الوطن العربى: دراسات نظرية وميدانية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص١١١.

27 - Bascom, William Op. Cit., P.499.

28 - *Haviland, William, A. 1974. Anthropology* .Holt Rinehart and Winston, Inc., U.S.A., p. 367.

29 - *Nanda, Serena* .Op. Cit., p.219.

30 - *Howard, Michael C .1988 Contemporary Cultural Anthropology.* Scott Foresman and Company, Boston, London, P.255.

31 - *Bascom, William.* Op. Cit., p.499.

٣٢ ـ محمدد عاطف غيث، ١٩٧٣، علم الاجتماع ـ الجزء الأول ـ النظرية والمنهج والموضوع، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، ص٤٠١، ٤٠٢.

33 - Bascom, William. Op. Cit., P.498,499.

٣٤ ـ أحمد أبوزيد، ب.ت، التصنيع والتغير الاجتماعى فى أفريقيا، جامعة الكويت ص٤.

من فنون الغناء الشعبى المصرى

دراسة جديدة في الجمع والتحليل والتنظير

مصطفى شعبان جاد

«بالكلمة والإيقاع.. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق.. عبّر الإنسان المصرى خلال حقب الزمان وفى كل مكان عن مجتمعه، وعن نفسه.. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية، وعبر عما تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها.. عن بيئته بوصفه إنساناً يتأثر ويؤثر فى كل ما حوله.. ويتفاعل مع ما يحيطه.. وكانت الكلمة الحلوة وما زالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة.. بالأغنية والقصة المنظومة.. ومن خلال الموال والسيرة.. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره، وتعدد أشكال هذا التعبير، قصة الحياة على أرضه...».

بهذه العاطفة الممزوجة بطبيعة العالم يبحر بنا خبير الفولكلور المصرى الأستاذ صفوت كمال فى عالم الأغنية الشعبية بين سطور كتابه الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ويحمل عنوان: «من فنون الغناء الشعبى المصرى: مواويل وقصص غنائية شعبية». ومنذ الوهلة الأولى يتضح لنا عند قراءة عنوان الكتاب أن مؤلفه يتصدى لثلاثة أنواع أدبية تدخل جميعها فى تصنيف واحد ضمن موضوع «الأدب الشعبى» وهى: الأغنية - الموال - القصص باعتبار معالجة الأغنية من حيث الكلمة لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقى.. غير أن الأستاذ صفوت كمال لم يدع للقارىء فرصة الوقوع فى الخلط بين الأنواع الأدبية.. فالتصنيف يوضع عادة من أجل الدراسة والوقوف على كل نوع على حدة.. بيد أن الواقع الميدانى للمادة يشير إلى تداخل هذه الأنواع بطبيعة الحال.. فالموال وهو جنس أدبى شعرى يردده المبدع الشعبى بالغناء مستخدماً آلته الموسيقية المناسبة، ومن ثم فهو موال مغنى.. وكذا الحال بالنسبة للقصة الشعبية.

ودون أن يدخل المؤلف فى مقدمات مستهلكة يقف بنا على مفهوم الموال كما ورد فى التراث العربى حيث يرى أن أشكال وأنواع الموال المتعددة فى التراث العربى القديم.. نجد منها المربع الذى يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية فى شكل الموال التقليدى. أو «قولة» تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربعة كلمات: الثلاث الأولى بقافية محددة وهى فرش الموال والبيت الرابع بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى وهو غطاء الموال. ثم هناك الموال السباعى والموال الذى يتكون من ثلاثة عشر بيتاً أو ليكون مردوفاً ١٩ بيتاً.. أو ليصبح شجرة بأغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم

يتفرع مجموعات سبعاوية أو غير ذلك مهما تعددت المواويل المضافة. ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة.. أو سيرة أو يصور حدثاً.

الموال إذن بشكله الفنى من الممكن أن يتولد عنه أكثر من نوع أدبى مثل القصة أو السيرة وثلاثتهم يؤدون بالغناء.. هذا التقديم العلمى لمفهوم الموال يعطينا فى النهاية نموذجاً للتحرر العقلى من الثوابت التصنيفية التى قد يرى فيها البعض حدوداً مانعة لا تقبل التداخل.. الأمر الذى يجعلنا فى النهاية مطالبين - بحثياً - بالنظر إلى الثقافة الشعبية نظرة تتكامل فيها أجزاء هذه الثقافة بعضها البعض.. فالموال والأغنية والقصة وغيرها من أنواع الإبداع الشعبى لا تمثل بلورات متناثرة بدعوى التصنيف لكنها فى حقيقة الأمر تتكامل وتتداخل لتقدم لنا رؤية المبدع الشعبى لواقعه.

وقد تدرج بنا المؤلف فى طواعية ليشرح لنا مفهوم الأنواع الأدبية التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج:

«.. هناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه. كما أن من المواويل ما يلقى إلقاء، ومنه ما يغنى.. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى.. كما أن الأغانى والترانيم الشعبية متعددة الأنواع.. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى، أو الدوبيت أى التشطير إلى بيتين.. والأغنية الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال.. بل من قبل المهد.. وإلى ما بعد اللحد.. وكلها تلتقى فى التعبير عن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة».

ويقدم لنا الأستاذ صفوت كمال خلال كتابه عشرات من النصوص التى عكف على جمعها منذ عام ١٩٥٨ حتى الآن.. ليقف بنا على الإضافات والتعديلات فى شكل الأغنية وأسلوب صياغتها، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله.. ويبدأ تحليله بأغنية عمل من الأغانى الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل وهى من أغانى الحنين والغربة على شكل الموال الحوارى؛ إذ يروى المغنى ثلاثة أبيات ثم ترد عليه جماعة المرددين بالبيت الرابع ويعبرون بما يرددون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم:

المغنـــى: سايبنى على فين وماشى
يلد عليك غربتى وماشى
دا الدنيا ما ديماشى
المجموعة: غريب وصابح ماشى
سايبنى على فين وماشى
المغنـــى: دا انا عيونى ما نيماشى
سهران الليل بطوله
غريب وصابح ماشى
المجموعة: سايبنى على فين وماشى
المغنـــى: من كل بلد لبلد
فردت قلعى بقماشى
الريح ليه معكسانى
غريب وصابح ماشى

هذا النوع من الأغانى - كما يشير المؤلف - يسمى «المتلت» لأنه يتكون من ثلاثة أبيات، وهو يخضع أيضاً لفن المربع فالبيت الرابع يردده جماعة الرفاق، فالمغنى يفرش والمجموعة تغطى. وتشعر المجموعة أن المغنى الفرد أنهى حديثه أو أنينه. وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتقفل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركهم فى الغناء المغنى الفرد يرددون معاً:

غريب وصابح ماشى
سايبنى على فين وماشى
دا الدنيا ما دايماشى

وبين صفحات الكتاب يعرض لنا المؤلف نماذج من الغناء الفردى لأنواع الموال، كما يعرض لنا الكثير من العناصر المكونة لنصوص الموال والأغانى مثل الحب وبعض الرموز الحيوانية المرتبطة بالسبع وغيرها. ثم يختتم الأستاذ صفوت كمال هذا الجزء العلمى الدسم لشرح المفاهيم والأنواع ونماذج النصوص بعرض لموال قصصى من رواية الفنان الشعبى «يوسف شتا» الذى رواه للمؤلف عام ١٩٥٣.. والقصة التى يرويها الموال هى قصة سالمة «فتاة عربية» تتصف بكل شمائل الفتاة العربية من شهامة وكبرياء، وجمال وفضيلة وسلمان وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الأعرابى وكرمه وحفظه للجميل.. وإخلاصه لمن أحسن إليه وصفحه عمن أساء إليه.. والموال يحمل اسم «سالمة وسلمان»

وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما، ثم يظهر فى سياق الأحداث «غلاب» وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته، ولا يرتكز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم.. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه..

التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى

إن مصطلح «التغيير والتنوع» من المصطلحات التى اجتهد المؤلف فى انتقائها واستخدامها، سواء فى أبحاثه ودراساته الفولكلورية المتعددة أو محاضراته العلمية أيضاً، فهو يرى أن فنون الغناء الشعبى - على سبيل المثال - تتنوع طبقاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعاً لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. وكثيراً ما يحذرنا المؤلف من إطلاق مصطلح «النص الثابت» على النصوص الشعبية، فهى مسألة تحتاج لوقفة علمية ووضع المادة الميدانية موضوع البحث أسفل المجهر لبحثها بعناية.. وفى هذا الإطار يشير الأستاذ صفوت كمال بقوله:

«فى الواقع إن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لابد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص؛ فلا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلاً أو تبديلاً وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

ويؤكد المؤلف على أهمية الانتباه إلى أن الثوابت والمتغيرات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الانتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص، ومن ثم فإن دراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات المأثورات لابد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكونة للنص والمشكلة له.. ويقدم لنا المؤلف مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص شفيقة ومتولى (خمسة نصوص) تم جمعها من أكثر من راوٍ فى أكثر من منطقة على فترات معينة.

ويتكون النص الأول الذى جمعه الدكتور أحمد مرسى من ٢٢١ بيتاً منها ٣٠ بيتاً يردد فيها المرددون:

يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى، وهذا النص بعنوان «شفيقة ومتولى» .. ومطلعه:

المرددون: يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى
المغنى: جاى تايه ادور على متولى
كلام منه العلما تولى
وادينى راح أغنى على متولى
جاه الطلب وخدوه على المركز
ما فيش لا عم ولا خال
مين فى البلد شرب خله
عجبهم تحت الطلب خله متولى.. يا

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى.. أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها» فهو يحمل أيضاً عنوان «شفيقة ومتولى» ويتكون من ٣٨٩ بيتاً منها ١٣٦ بيتاً يرددها المرددون وتتحدد فى:

المرددون: جرجاوى.. وياعين.. يابوى.. يابوى
جرجاوية.. وغريبة.. ياجرجاوية

كما يردد فى مطلع الأغنية أيضاً حيث يتبع ذلك قول المؤدى:

المؤدى: آه يانا..يانا
متولى ماشى ع الترعه
جالو له مطلوب فى الجرعه

(القرعة: أى التجنيد الإجبارى).

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور مرسى والذى يتكون من ١١٥ مقطعاً لم يرد به تحديد الفرق بين المغنى والمرددين:

اسمع حكاية جرت فى أسيوط
مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا
يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا
الولد كان متوسل بالكريم والنبى وابن عمه على
وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو عالى
عملوا للولد ١٠٠ يعلمهم

إلى أن يختتم الراوى نصه فيقول:

جامت النيابة..
جال متولى البنت أختى يانيابة
وأنا اللى مجطعها بأديه

وشرف أبويه بالنيابة.. ما أنزل
إلا بمزيكة الحكومة.. والكلبشات
فى إديه.

أما النص الرابع الذى قام المؤلف بجمعه وتدوينه ونشره فهو يحمل عنوان «متولى الجرجاوى» ويتكون من ٧٠ موالاً ثلاثياً (متلت) وموالين رباعيين فى الختام ومطلعه:

يا جرجاوى يامتولى ياجرجاوى
جميل وماشى مع نسيبه
وحبيبى أبدًا ماحسيبه
والفن الشعبى أبدًا ماحسيبه
يامتولى
الليل مضى والفجر جا
جالو طبيبى الفاجر جا
شوف الحادثة اللى فى جرجا
يامتولى
جميل معانا فى الطل بات
ومتولى ليه فى الطل بات
من الجيش جاله طلبات
يامتولى
إلى أن يختتم القصة بالآتى :
آدى النسا سبب البلاوى
فى مرضهم إحنا بنداوى
وعاش بشرفه الجرجاوى
وصعيدى عنده الشرف غالى

وبعد أن يعرض المؤلف لهذه النصوص الأربعة التى يدلل بها على مفهومى التغيير والتنوع فى النص الشعبى..يعود مرة أخرى لشرح العناصر المكونة لهذه النصوص معتمداً على نص خامس قام بجمعه فيقول:

«.. هأنذا أقدم نصًا آخراً لـ حادثة شفيقة ومتولى الجرجاوى نفسها ولكن بعنوان «الشرف» رواه لى المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣ .. وهذا النص مغاير للنصوص الأربعة المشار إليها».

ثم يعرض لنا النص كاملاً والذى يتألف من ١٦٨ بيتاً يبدأ بالمطلع التالى:

ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا
علشان صبية كانت من نسا جرجا
الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة إلى أن يختم بقوله:

تعيش يامتولى نسل كرام وأمارة
حميت الأمارة وشلت العار من جرجا

حكم وأحداث:

ويترك المؤلف قصة شفيقة ومتولى ليعود بنا مرة أخرى مبحراً عبر الزمان والمكان ليستخرج لنا عدداً من النصوص الشعبية التى تشكل ملامح الوجدان الشعبى المصرى.. ويبدأ بعدة نصوص حول العليل والطبيب والعلاقة بين العليل الذى يطلب الشفاء سواء من مرض أحل به أو يشكو إليه أوجاع حبه.. هذا العنصر نجده أيضًا فى رواية السيرة الشعبية، وبخاصة الهلالية التى يبدأ فيها الراوى بذكر الصلاة على النبى، ثم يتحول إلى الحوار مع طبيب (الجريح) .. ويقدم لنا المؤلف هنا مجموعة من النصوص حول هذا العنصر:

بالله عليك يا طبيب ماعندكش دوا ينباع
للمغرم اللى اشترى فيه الزمان وباع
وطبيب الجراح راجل مفترى طماع
تنتنى أجرى وراه لما أنقطف لونى وعملت له
من الدهب ألفين على تلت درهم للمبتلى ولا باع

وينتخب المؤلف أيضًا مجموعة من النصوص التى اشتهر بها الفنان الإسكندرانى (حلال عليه) والذى كان نموذجًا متميزاً بحيوية تراثه الشعبى وأدائه فى الرقصات الشعبية بالسكاكين:

أصل ال بنا مصر كان فى الأصل حلوانى
رسم شوارع وبنا فى البساتين حلوانى
سبب بلايا بنت بيضا مشيها حلوانى
مشيت وراها من مصر الجديدة لحلوان حلوانى
قالت لى ياجدع ،بدال عذابك ومشيك آل غالى
روح لبويا ولالخويا اديله المهر الغالى
نبقى حليلتك زليلتك وكل شىء نعملوه حلوانى (فى الحلال) .

وفى هذا الإطار يقدم لنا الأستاذ صفوت كمال عدداً من النصوص التى تشكل مجموعة القيم فى الشخصية المصرية للكثير من الفنانين الشعبيين الذين اشتهروا بهذا اللون من الإبداع.

مواويل قصصية

ويعود بنا المؤلف مرة أخرى لإلقاء الضوء على الأنواع الأدبية الغنائية.. فيتوقف عند القصص الغنائى حيث يلاحظ قلة الدراسات التى تناولته وقلة النصوص العربية التى قام بجمعها جامعون موثوق بخبرتهم فى هذا المجال على الرغم من اهتمام الغرب به فيقول:

«إن هذا النوع من التعبير الشعبى الغنائى القصصى الذى يندرج تحت المصطلح الأعجمى (بالاد) Ballad لقى اهتمام الباحثين فى أوروبا نظراً لما يتميز به هذا النوع من شعبية،وبما يحمل من موروث تاريخى علاوة على ألحان موسيقاه المتميزة».

وقد اهتمت الدراسات الشعبية فى مصر - كما يشير المؤلف - بالقصص الدينى والإنشاد الدينى من سير بعض الأولياء والأنبياء والقديسين على الرغم من غلبة الأداء بلغة أقرب إلى الفصحى - إن لم تكن لغة فصيحة - وشعر موزون. أما القصص الشعبى الغنائى الذى يدور عادة حول أحداث واقعية وقصص غرام مطوية وعواطف جياشة فلم يلق بعد الاهتمام الواجب به.. وقد حرص المؤلف هنا على تقديم بعض النماذج من القصص الغنائى دون تدخل منه سواء فى التحليل أو التدوين حيث آثر أن يدون النص كما يؤديه الراوى فى الواقع من حيث النطق واستخدام الحروف وبخاصة حرف القاف الذى ينطق أحياناً جيماً أو همزة أو قافاً تبعاً لمنطقة الراوى ومجال أدائه وخصوصية لهجته.

ويقدم المؤلف قصة الأخوين خالد وجميل ومعهما شلبايا.. وهو نص يذكرنا فى محتواه الدرامى - على حد قول المؤلف - بالعنصر الأساسى فى قصة الأخوين فى التراث المصرى القديم، وكذلك ببعض القصص العربى مثل قصة «محمد جلال»، وكذلك بعض مثيلاتها فى التراث العربى والتى تحمل فى أعطافها عناصر من قصص يدور حول كيد النساء.. وسعى زوجة الشقيق للوقيعة بينه وبين شقيقه:

فضلت على نار حين طلع النهار بدرى
وراحت لخالد قالت له ع الكلام بدرى
ودمعها سال على الخدين من بدرى
قالت له جانى جميل باليل مرضيتش
ودخل عليا وطلب الفحشا مارضيتش
لازم يطلع ويمشى من البلد بدرى

وينتقل المؤلف إلى موال قصص غنائى آخر قام بجمعه من الفنان يوسف شتا «القليوبى» وقد تميز هذا الفنان بشدة حساسيته لما يحدث فى مجتمعه وقصص مواويله - كما يذكر المؤلف - ليست من وحى خياله؛ بل يعتمد على ما يسمعه أو يقرأه من أحداث ويصوغ كل حدث فى بناء فنى تمرس عليه.. والموال الذى يقدمه بعنوان (فهيم وفهيمه) ألفه يوسف شتا على ضوء حادثة قرأ عنها فى الجرائد ويستهل هذا الموال بقوله:

١- يافاعل الخير حيبقالك كتير عملك
وتبقى محبوب وخالى من العيوب عملك
ومدام تعيش محترم بحر الكرم عملك
٢- أنا كل كام يوم بانظم دور له قيمته
وبألفه جديد لأجل تزيد له قيمته
أخذت الغرام سلوى أصل الحلو له قيمته
أجيب الجرايد يوماتى الصبح واقراها
أشوف اللى فيها من الأخبار واقراها
ارسمها دور فنى لأهل الفن واقراها
كنز النباهة وكنز الفن له قيمته

ويتتابع النص الذى نظمه يوسف شتا فى ٥٤٧بيتا متعددة القوافى متآلفة الإيقاع فى وحدات تشكل كل منها حدثاً أو موقفاً أو حواراً.. ويتوقف المؤلف بين الحين والآخر ليقدم بعض الشروحات للنص والعناصر التى تشكل بنيته العامة مشيراً إلى تكرار هذه العناصر فى نصوص أخرى مع اختلاف وظيفتها.

وختم الأستاذ صفوت كمال كتابه بهذه العبارة:

«إن الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة.. بكل ما فى الحياة من تآلف أو تناقض.. من واقع وخيال.. من موروث ومأثور فى تواصل فنى حى».

وهى عبارة تحمل المضمون العام الذى يستوعبه الفن الشعبى.. أما التواصل الثقافى - ذلك المصطلح الذى أصبح يشكل منهجاً للمؤلف فى تحليل المأثور الشعبى - فهو مسألة تحتاج لمساحات أخرى لعرضها، وتقديم الشروحات المرتبطة بها..وتكفى الإشارة هنا إلى أننا اقتربنا من وضع منهج مصرى اكتملت ملامحه فى دراسة إبداعنا الشعبى.

أغاني الحجيج

في إحدى قرى الصعيد

جمع وتدوين: أحمد الليثى
الراوى: عبداللطيف شهاب

الحج رحلة العمر، وزيارة الأماكن المقدسة (بيت الله الحرام وقبر النبىﷺ) أمنية غالية عند كل مسلم فى شتى بقاع الأرض، ويظل المسلم، طوال حياته، يسعى لأن يفوز بمرضاة الله عليه فى الفوز بالحج أو العمرة، ليغسل كاهله من كل ذنوبه وخطاياه.

موسم الحج موسم احتفالى شعبى دينى، يملأ قرى مصر ونجوعها بالأفراح والزغاريد والأمسيات التى يتجمع عندها أهل الصعيد فى بيت الحاج - أو الحاجة - ليحتفلوا معه، ويشاركوه فرحته بتلك الزيارة السعيدة (ويظلون الأيام والساعات الطويلة يرددون أغانى الحج الرائعة التى تصف فرحة الحاج أو الحاجة بالبشارة لنيل شرف الزيارة).

وأغانى الحجيج هذه فى اعتقادى أبدعتها الجماعة الشعبية، أيام كان السفر إلى الأراضى المقدسة بالجمال أو البواخر، وذلك قبل الطائرة ووسائل الانتقال الحديثة، حيث كانت الرحلة تستغرق أياماً وشهوراً عدة.

ويظل عطاء الجماعة الشعبية فى قرى ونجوع مصر فى هذا المضمار غنياً وثرياً على مدى الأجيال والسنين

ورغم أن غالبية أداء أغانى الحجيج يغنى بشكل مرسل حر، لاموسيقى فيه ولا آلات موسيقية، إلا أنه يتسم بالوزن والقافية والموسيقى الخفية الداخلية التى تنبع من طريقة «التطويح» التى يستخدمها المؤدى فى نهاية الشطرة ليسلمها إلى التى يليها من شطرات، وهكذا.

فلننظر إلى هذه القطعة التراثية من أغانى الحجيج فى إحدى قرى مصر بالصعيد بمحافظة سوهاج، حيث يقول الحادى، وهو ممن يمتهنون مهنة سوق الجمال (وهذا شائع فى معظم بلاد الصعيد، حيث إن الذين يحفظون نصوص أغانى الحجيج ويؤدونها فى ليالى احتفاليات الحج هم الجماعة (الجمّالة) لأنهم، وهم يسيرون وراء الجمال، يحدونها بهذه الأغانى؛ أى يحافظون على سيرهم (فى قول واحد متتابع) أثناء رحلة حمل السباخ البلدى من مكان ما إلى الحقول، أو حمل المحاصيل الزراعية إلى (المساطيح)؛ أى الأماكن الواسعة، حتى يتم درسها وتذريتها، لتنتج - بعد ذلك - الحبوب والغلال. ولذلك، يسمى الحادى: كل من يحدو الجمل ويراعيه فهو رفيق عمره فى رحلة الحياة.

● واستلهم أيضًا المصور والرسام الشعبى رحلة الحج بمختلف مراحلها فى الرسوم الشعبية التلقائية البسيطة على جدران وواجهات المنازل الريفية، وأبرز ما فيها استخدامه (للجمل باعتبارها وسيلة انتقال قديمة)، ثم فرع وسائله بعد ذلك إلى الباخرة والطائرة.

● وإذا تعمقنا أكثر فى سماعنا لأداء الحادى، أو من يؤدى أغانى الحج، نجد أنه يضبط إيقاعه وفق خطوة سيره وراء

الجمل، وكأنه يوقع حركة الجمل وسيره على الرمال فى الصحراء وهو يرفع «خفّه» بهوادة وتؤدة حسب طبيعة الأرض التى يمشى عليها.

فنلمح «المد والتطويح» فى هذا الغناء الدينى الذى يتميز عن كل أنواع الغناء الشعبى الأخرى وله طابعه الخاص، والذى يتفق فى نوعية الغناء وطريقته بين القرى والنجوع كافة، ولكن مع اختلاف النصوص والألفاظ حسب لهجات ولكنات كل قرية وكل نجع على حدة، فانظر ماذا يقول الحادى وكيف:

لِحَدْ المخَاضَه وَدَّعَتْنِى
آه بَتِى لِحَدْ المخَاضَة
لِحَدْ المْخَاضَه عَاودِى
يا بتى لقيتْلى رفَاقه
لِحَدْ المُوَيَّه وَدَّعَتْنى
آه بتِى لِحَدْ الْمُوَيَّهَ
لِحَدْ المُوَيَّه وَدَّعَتْنى
آه بتى جَمِيلكْ عَلَيَّه
لِحَدْ المَدِينَه وايش رَبِتْ
يا حَاجِجْ على بَابْ نَبِيْنَا
عَلَى بَابْ نَبِينا ريتْ خطيبى
آه يُخَطُبْ وراكب هجَينَه

فلندقق فى طريقة المد والتطويح للتسليم والتسلم من شطرة إلى أخرى، ومن الأداء الفردى إلى الأداء الجماعى:

لحدْ المخاضه ودعتنى ى ى ى
آه بتى لحدْ المخاضه
لحدْ المخاضه عاودى ى ى ى
يا بتى لقيتلى رفاقه

أغانى الوداع:

مَا بينِ البُحورِ مَا رَايْحَهَ فينِ
يا حَاجِّهْ وبين البُحورِ
مَا بينِ البحُورِ مَا رَايْحَة أَزورِ
النَبِى وأشُوف الرَسُولِ
وبين الجِّبَالِ مَا رَايْحَهَ فينِ
يا حَاجِّهْ وبين الجِبَالِ
مَا بيْنِ الجِّبَالِ مَا رايحَه أَزور
النَبِى وَاشَاهِدِ الرَسُولِ
وِصَّايتكْ عِيَالْى مَارايحَة أزور
وِصَّايتكْ عِيَالى
يا ضِلةْ بَلدْنا والسْمَاحْ يودُه
يَا بيتى وضلةْ بَلدْنَا
يا ضِلهْ بَلدْنَا رَايحَه أَزُور
النَبى وآدى الزّين طَلَبْنا
يا ضِلةْ قُصُورِى والسْمَاحْ يوده
يا بيتى وضِلْةْ قِصُورِى
يا ضِلةْ قُصُورِى والسْمَاحْ يوده
يَاوْلَادِى وَرايحه الرَسُولِ

المحمل النبوى:

فى خَشْمِى حَلاَوَهَ يا مَدِيح النَبِى
فى خَشْمِى حَلاَوَهَ
فى خَشْمِى حَلاَوَه مَحْمَلَكْ يودُه
يَا نَبِى وسَارْ فى الطَّرَاوَه
فِى خَشْمِى هَدِيَّه يَا مَدِيح النَبى
فِى خَشْمِى هَدِيَّه
فِى خَشْمِى هَدِيَّه مَحْمَلَكْ يودُه
يا نَبِى وسَارْ فى العَشِيَّه

رحلة الجمال:

يَابُو أَرْبَع مَراوِحْ يا بَابور السَفَر
يَابُو أَرْبَعْ مَراوِحْ
يَابُو أَرْبَع مَراوِحْ رَفَعُولَكْ العَلَمْ
عَلى جَدَه رَايح
عَلَى جَدَه رَايْح رَفَعُولَكْ
العَلَمْ عَلَى جَدَّه رَايْح

عـرفْـتُـه يَغَنِي وَرَا قُطر الجِـمـالِ
عـــرفْـــتُـــــه يَغنـى

عـرفْتُه يَغَنِى بالْقَـمِيصِ واللِبَاس
وكَـــــــفُـــه المْـحَـنـىّ

بطوُلُه الهَـلاَلِي وَسطْ قُطرِ الجِـمـالِ
عـــــرفْـــتُـــــه يـلاَلِي

عـرفْتـهُ يلاَلِي بالْقـمِيص واللِبـاَسْ
بـطـوُلُـه الـهِـــــــلاَلِـي

صـغَـيـرٌ شَـرَارَه وَسْطْ قُطْرالجِـمـالْ
صـــغَـــيّـــرْ شـــرَارَه

صغَيّرٌ شَرارَه مازَعْقَتُهَ فى الجبَال
تـبـكّـى الحِـــــــجَـــاره

تبكّى الحِجَارَه مَازَعْقَتَكْ فِي الجَبَالْ
تـبـــكـى الحـــــجـــــاره

صغَيْر يا عينى ما حَاجْ مِيْن لِقيناَه
صـــــغـــيـــرٌ يَا عـــينى

صـــغـــيـــرٌ يا عـينى وقَـعْـدتُه
فى الجـــبَـــالْ تبكّيك يا طيـــرى

تبكّيك يَا طيرِي ما قَعدتُه فى الجبَالْ
تـبـكـيـكْ يـاطـيـــــــرى

الخاتمة

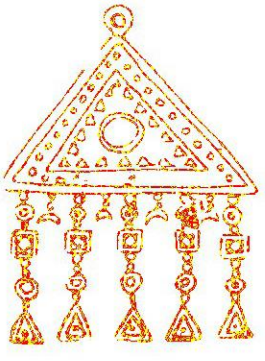
من أبرز المظاهر الاحتفالية فى مناسبة الحج «خروج الحاج أو الحاجة، أو مجموعة «الحجاج، أو «الحاجات، من قرية واحدة بما يسمى «النُوبه»، وهى عبارة عن مجموعة من حملة البيارق والأعلام الصوفية والطبول الكبيرة والصغيرة ونقاره والبازة، تمشى أمام الحاج أو الحاجة، وتدق دقتها الموالديه (النوبة) إعلاناً لقرب خروج الحاج من بيته أو استقبالاً له على محطة بلده بعد عودته ووصوله بالسلام من الحج وتأتى من فترة العصر تدق، أو حسب توقيت خروج الحاج، المهم أنها تحضر قبلها بساعتين لتدق أمام بيته حتى خروجه.

وهناك تشابه كبير فى بلاد الصعيد فى حركات المد والتطويح فى غناء أغانى الحجيج والعديد، وهناك أيضاً تشابه فى أغراض هذا الغناء وتقسيماته، كوصية الحاج على أبنائه الصغار أو بناته. كما أن هناك تشابهًا واضحًا فى اتساق المقامات اللحنية والأدائية بين هذين اللونين من الغناء (العديد والحجيج).

ومن المظاهر الاحتفالية مشاركة الأهل والأحباب والجيران للحاج فى تقديم الطيور والشاى والسكر والنقود فيما يسمى (بالنقطة)، يقوم الحاج بردها بعد عودته كما يحدث فى الزواج، بوصفه عرفًا اجتماعيًا، وذلك بشراء هدايا ومسابح وملابس وأقمشة من عند النبى فيها ريحة الأرض الشريفة. وعند عودة الحاج، يستكمل الواجب الاجتماعى من خلال الأقارب بأن ينزل على مندرة (العيلة) ليحتفلوا به، ويقدموا وجبات الغداء والعشاء للناس القادمين للتهنئة وتقديم المباركة بالحج المبرور والعودة السالمة الغانمة.

الهوامش

شراره.. صغير مثل البط الشراره الصغير
قطر.. مجموعة الجمال
النص.. من قرية ساحل طهطا مركز طهطا محافظة سوهاج
الراوى: الشيخ/ عبداللطيف شهاب



ذكريات فولكلورية

يا ليل .. يا عين

توفيق حنا

«إلى روح الصديق عبد الحميد يونس.. أول من نشر لى.. (يا ليل يا عين) فى جريدة الجمهورية فى ١٩٥٤/٩/٤.

وإلى روح الصديق عبد المنعم محمود عبد الله ابن الإسكندرية .. أول من حكى لى (يا ليل يا عين..).

كان صديقى منعم فنانًا صادقًا يملك قلبًا كبيرًا وعقلاً مستنيرًا.. عاش مناضلاً فى سبيل تحقيق قيم الوفاء والعدل والخير والحرية والجمال».

أكتب هذه الكلمات تحية للفنان العظيم يحيى حقى مؤلف كتاب «يا ليل يا عين..» الذى تحمس للحكاية وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى غنائى أخرجه الفنان الكبير زكى طليمات وأبدع موسيقاه الفنان القدير عبد الحليم نويره وكتب أغانيه الصديقان الصادقان على أحمد باكثير وزكريا الحجاوى..

صدر كتاب «يا ليل يا عين» عام ١٩٨٦.

* * *

صيف عام ١٩٤٤ :

ذات مساء فى الإسكندرية وأنا أسير على الكورنيش.. مع صديقى منعم (عبد المنعم محمود عبد الله) وكنا نتحدث عن الفلسفة والشعر وعن الموال الشعبى.. ومن بعيد تأتى إلينا أصوات ارتطام الموج بشاطىء البحر.. متى انتهى الحديث إلى هذا النداء «يا ليل يا عين» يفتتح به المغنى الشعبى مواويله..

كان يقال إن هاتين الكلمتين من أسماء الطيور، وقيل إنهما كلمتان قبطيتان معناهما «افرح يا قلبى»، وقيل، أيضًا، إن حرفىّ اللام والعين يستعين بهما المغنى الشعبى وهو يرددهما على تدريب صوته وإعداده حتى يتسلطن قبل غناء الموال.. وكأنها تقاسيم صوتية..

ولكن صديقى منعم قال لى إنه استمع إلى حكاية هذا النداء من الحلاق الأسطى «ياقوت» الذى يقع دكانه - أو صالونه - فى حى باكوس..

قال الراوى:

«كان.. يا ما كان فى سالف العصر والأوان، كان صياد فقير يعيش وحيداً فى كوخ صغير.. كان قانعاً وسعيداً بحياته البسيطة..

وذات يوم، والفجر ينشر نوره ويبدد بأصابعه الوردية ظلام الليل، حمل الصياد شبكته واتجه إلى البحر كما هى عادته كل صباح، وهناك ألقى شبكته داعياً الرزّاق الكريم أن يمنحه رزق يومه.. وبعد قليل سحب الشبكة وكانت فارغة، ألقاها مرة ثانية، وعندما أخرجها وجدها فارغة أيضاً، ولم ييأس الصياد وألقاها للمرة الثالثة، وأحس بثقلها وهو يشدها إلى الشاطىء، وفرح الصياد إذ توقع رزقاً وفيراً.

وما أن استوت الشبكة على الشاطىء حتى قفز منها شاب، وفزع الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن يتوقعها، ولكن الشاب طمأن الصياد بصوت هادىء وقال له:

- لا تخف أيها الصياد، أنا «ليل» ابن سلطان البحر، دفعنى الشوق إلى الناس وأرض الناس إلى الخروج من عالم البحر، واخترتك لتكون دليلى فى رحلتى.. والآن أطلب منك أن تعدنى وتقسم لى أن تكون صديقاً وفياً، ويوم أن تفكر أو تنوى على خيانة هذه الصداقة فسوف أعود إلى البحر، ولن ترانى مرة أخرى.. ذلك لأن الوفاء هو أقدس قوانين شريعة البحر، وعقاب الخيانة هو الفراق الأبدى.. ولكن الصياد طمأن ليل وعاهده أن يكون له - إلى الأبد - الصديق الوفى، وأقسم له على ذلك.

وبدأ الصديقان رحلتهما فى أرجاء المسكونة.. أخذا يطوفان فى بلاد الله، من الجبال إلى السهول، ومن الغابات إلى الصحارى، وزارا المدن الكبيرة ببيوتها وقصورها وحدائقها، وشاهدا القرى والنجوع، وقابلا بشراً من كل الأجناس، والألوان، يتحدثون بكل اللغات واللهجات، واستمعا إلى الأغانى وإلى الحكايات وإلى الأساطير من كل أركان الدنيا..

وأخيراً وصل الصياد مع «ليل» إلى مدينة كبيرة، وكان يحكم هذه المدينة سلطان عظيم الشأن، وكانت له ابنة وحيدة تدعى «عين»، وكانت «عين» على درجة عالية من الحسن والجمال والذكاء، وكانت «عين» ترفض كل من كان يتقدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء، إذ كانت تعتقد أن كل هؤلاء الخُطاب يريدون التقرب من السلطان، كانت الأميرة تحلم بإنسان بسيط يريدها هى لا لأنها بنت السلطان. وأخذت «عين» تبحث عن هذا الزوج الذى يملك هذا القلب الذى يحمل لها الحب والوفاء.

وذات ليلة وجدت «عين» الصياد وهو ساهر يحرس صديقه «ليل» الراقد بجواره.. وعندما يروى لها الصياد قصته مع «ليل».. يتعلق قلبها به، وتجد فيه حلمها الذى تبحث عنه.. وتروى «عين» للصياد قصتها وتطلب منه أن يصبح زوجاً لها، ولكنه يذكر عهده وقسمه لصديقه، ويرفض - وهو حزين - طلب «عين»...فلو ترك صديقه «ليل» فإنه يخون العهد ويحنث بالقسم ويعود «ليل» إلى البحر ولن يراه أبداً، ولكن «عين» لا تفقد الأمل وتغوى الصياد بكل الوسائل كى يترك صديقه، سيسكن معها فى قصر من ذهب وفضة، وسيصبح سلطاناً على المدينة بعد موت أبيها الذى تجاوز عمره الثمانين عاماً، سوف يملك وهو معها الجمال والمال والسلطان.

كان على الصياد أن يختار وأن يتخذ قراراً.. إما «ليل» وإما «عين»..

ويضعف الصياد وتنكسر صلابته ويغلبه إغراء وإغواء عين، ويوافق أن يترك صديقه..

وما إن يتخذ الصياد هذا القرار حتى يختفى «ليل» الذى كان راقداً بجواره، وتختفى «عين» أيضاً؛ إذ كيف ترضى بالصياد زوجاً بعد أن خان صديقه..

ويندم الصياد ويأخذ فى صوت حزين ينادى:

يا ليل .. يا عين».

* * *

هذه هى حكاية يا ليل يا عين وكم كنت أود أن أسجل رواية ياقوت بلهجته الإسكندرانية وبكلماته.. وبصوته.. فأنا هنا أروى الحكاية عن صديقى منعم عن الأسطى ياقوت.

* * *

وكنت فى ذلك الوقت، فى الأربعينيات، غارقاً فى قراءاتى عن المدرسة الرومانتيكية فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، وكنت معجباً بالمدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكنت قد قرأت قصة الرومانتيكى الألمانى فريدريش فوكيه «اندين» التى نقلها إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى (١٩٤٣)..

وجدت تقارباً كبيراً بين قصتى «اندين» و«يا ليل يا عين»؛ فالقصتان تنبعان من البحر المتوسط، ولكن هناك هذا الفرق

الدقيق بينهما، ذلك لأن «اندين» تقوم على الحب.. بينما تقوم «يا ليل يا عين» على الصداقة.. كما أن عقاب الخيانة فى قصة «اندين» أن يموت الفارس الخائن بقبلة من حبيبته «اندين» (ابنة البحر)، بينما نجد عقاب الصياد الخائن فى قصة «يا ليل يا عين» أن يفقد الصديق وعين ويبقى طوال حياته نادماً وينادى - بلا مجيب - على الاثنين: ليل وعين.

وأخذت أحكى حكاية «يا ليل يا عين» لكل من أقابله من الأصدقاء.. حتى حكيتها للصديق على أحمد باكثير، الذى أعجب بها حتى أنه أبدع منها مسرحية نشرها فى مجلة الهلال فى بداية الخمسينيات.. ولكنى لم أطلع عليها.. حتى الآن.. ولكن إدوار ينى سعد قرأها وحولها إلى دراما إذاعية أخرجها عثمان أباظة فى ١٩٥٥/١/١.. وفوجئت أنا بالاستماع إليها دون الإشارة إلى على أحمد باكثير.. ولعل الصديق باكثير لم يذكر أنه اعتمد، وهو يكتب المسرحية، على حكايتى التى رويتها له..

* * *

خريف عام ١٩٥٤

لعل القارئ يتساءل لماذا لم أكتب هذه القصة.. وأعترف هنا أنى ترددت كثيراً قبل أن أقدم على الكتابة.. ذلك لأن الكتابة تتطلب - بالضرورة - أن يقدم الكاتب - ناثراً أو شاعراً - شيئاً جديداً.. ولن تتحقق هذه الإضافة إلا بمعرفة واسعة شاملة للقديم... ولكنى بدأت الكتابة .. كتبت كلمات عن «الهرم»، حملها صديقى على أحمد باكثير إلى الصديق يوسف السباعى الذى نشرها فى العدد الأول من «الرسالة الجديدة»، وكانت كلمتى الثانية فى المجلة نفسها عن «زقاق المدق» رائعة نجيب محفوظ، وكانت كلمتى الثالثة عن «يا ليل يا عين» التى نشرها الصديق عبد الحميد يونس فى ١٩٥٤/٩/٤ فى جريدة «الجمهورية»، واجتهدت أن أحكى الحكاية فى أبسط صورة قصصية.. وضعت لها هذه الافتتاحية القصصية الشعبية «كان.. يا ما كان»، وختمتها بهذه النهاية القصصية الشعبية «توتة توتة فرغت الحدوتة».

* * *

عام ١٩٥٥

نقلت إلى مدينة قنا بحكم عملى فى وزارة التربية والتعليم.. وكان أن قامت مصلحة الفنون وكان الكاتب الكبير يحيى حقى أول مدير لها.. واشترك معه فى هذه «المصلحة» الصديقان نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير..

ومن قنا أرسلت حكاية «يا ليل يا عين» إلى يحيى حقى مع مقدمة عن اللوحات الشعبية التى يمكن تقديمها مع أحداث الحكاية الشعبية.. وهنا أترك الحديث ليحيى حقى فى كتابه عن «يا ليل يا عين» فى الفصل الثالث عشر تحت عنوان «الأسطورة».. وذلك أثناء تفكيره فى تقديم أوبريت شعبى ضمن أنشطة مصلحة الفنون..

«جاء دور البحث من حيث الموضوع عن فكرة تكون بمثابة الخيط الذى يربط بين هذه الألوان (من الفن الشعبى)» ثم يقول «كانت غاية أملنا أن يكون الموضوع مشتقًا من أسطورة شعبية، لم تمت، لها شعار لا يزال يجرى على الألسن، وإن لم يعرف أصحابها معناه ولا تفاصيل حكايته، نريد أن ننفذ من خلال الأسطورة إلى وجدان الشعب والتعبير عنه، حتى يقول «وذات يوم وأنا ملخوم كعادتى.. جاءنى كوم البريد فزادنى لخمة، فتحته فوجدت بينه خطاباً من الأستاذ توفيق حنا، و كنت لم أسعد بمعرفته بعد، يتطوع بالاقتراح علينا بأن ننتفع بوجه من الوجوه بأسطورة «يا ليل يا عين» ثم يضيف يحيى حقى «كان خطاب توفيق حنا هو المواجهة، الوتد الذى ربط جاموستنا السارحة. كان خبطة الفأس فى الرأس. أزحنا الأفكار الأخرى، تستحق ما جرى لها لأنها خابت فى مهاجمتنا والاستيلاء علينا، وتمسكنا بفكرة «ياليل يا عين»، على أن نفصل عليها ثوب استعراض الفنون الشعبية الذى يسمح بتقديم الصعيد والقاهرة وسواحل الدلتا».

وفى الفصل الرابع عشر يقول يحيى حقى بعد أن اتخذ قراره بشأن «يا ليل يا عين»:

«جاءنا الفرج وزال التردد حين لمعت أمامنا - بفضل اقتراح من توفيق حنا - أسطورة يا ليل يا عين . واستقر الرأى أن نشد منها الخيط الرفيع الذى يربط لوحات الفنون الشعبية..» ولعل يحيى حقى ومن معه فى مصلحة الفنون حاولوا البحث عن نص مكتوب لحكاية «يا ليل يا عين» إذ يقول «عبثًا نحاول العثور على نص مكتوب يروى هذه الأسطورة. ويعترف توفيق حنا إلى اليوم أنه لم يقرأها فى كتاب، بل سمعها شفاهاً من صديق فنان (عبد المنعم محمود عبد الله) عن حلاق فى الإسكندرية اسمه ياقوت - اسم أسطورى هو الآخر».

ويبدو أن يحيى حقى لم يكن مقتنعاً بنص «يا ليل يا عين» كما سجلته فى خطابى.. (أو لعل خطابى كان قد ضاع.. والله أعلم بالصواب!).. وذلك يتضح وهو يحاول تلخيص أصوات «يا ليل يا عين» بأسلوبه الجميل.. الساخر.. يقول «إن ليل هو

ابن ملك البحر، وأن عين هى ست الحُسن والجمال بنت السلطان، أو على الأقل بنت شاهبندر التجار. وكان ليل يخرج للناس فى صورة فتى من البشر، وارتبط بصداقة متينة بصياد وتعاهدا على الإخلاص والوفاء وكتم السر، كان ليل يضع فى شبكة هذا الصياد كلما ألقاها رزقًا واسعًا من أطيب السمك، . ولكن يحيى حقى لا يكمل الحكاية ويقول ساخراً «ويقتضى المنطق والتلهف وعشم الناس أن عين وهى ترفض أحسن العرسان جاهاً ومالاً - واحداً بعد الآخر - ستنتهى بالزواج من ليل حينما يسعى لخطبتها ويعيشان فى تبات ونبات لهما خلفة من الصبيان والبنات» .

ويسخر يحيى حقى من نهاية الأسطورة - كما يتذكرها - ويقول: «ولكن بدلاً من هذه النهاية السعيدة المرتقبة تفاجئنا الأسطورة بنهاية حزينة. فالصياد قد ضاق ذرعاً بالوفاء لأن حمله ثقيل، وحلت له الوشاية لأنها لذيذة، وكشف عن سر صديقه، فحذر أهل «عين» من أن «ليل» سيسحبها معه تحت سقف البحر لتعيش فى قصر أبيه، حينئذ اختفى «ليل» بعد أن علم أن عالم البشر مقام الغدر»، ثم يتساءل يحيى حقى - ساخراً: «هل قضى نحبه كمداً أم عاد إلى موطنه؟ الله أعلم. واختفت «عين» .. هل قضت كذلك نحبها كمداً أم لحقت بعريسها فى قاع البحر؟ الله أعلم، ولقى الصياد جزاءه على غدره، فقد انقطع رزقه وعضه الفقر بنابه» . وهذا يؤكد أن خطابى كان قد اختفى.. كيف؟ الله أعلم! وأن يحيى حقى أحب هذا النداء «يا ليل يا عين» ثم اعتمد على ذاكرته وعلى باكثير والحجاوى فى اصطناع قصة لهذا النداء.. وذلك أن النهايتين اللتين ذكرهما يحيى حقى - السعيدة والحزينة - غريبتان وبعيدتان كل البعد عن النص الذى سجلته فى خطابى، ثم يقول أخيراً: «وينبغى الاعتراف إذن أن حقيقة أسطورة «يا ليل يا عين» قد ضاعت، وينبغى أن نبحث عن تفسير جديد لالتزام المطربين عندنا مناداة «يا ليل يا عين» فى مطلع تجليهم وسلطنتهم» ثم يقرر «أعتقد أن «يا ليل يا عين» لا تمت لأسطورة قديمة، على الأقل، إلى أن نعثر على نص نطمئن له، وإنما نستند إلى سبب لفظى وآخر معنوى.. السبب اللفظى هو صلاحية الكلمتين ليل وعين لتمرين صوت المطرب لحناً فى النطق، كل كلمة من ثلاثة حروف فحسب؛ ولأن لكل منهما حرف ممدود يتيح للصوت أن يتموج وأن يعلو ويهبط.. وحرف النون له غنة، وحرف اللام له دلال حين يبرهن طرف اللسان على براعته فى نطقه، أما السبب المعنوى فلأن الليل هو عالم الأسرار والاسترواح بعد العناء، هو الوقت الحنون الذى يفزع فيه العاشق المهجور لنفسه، ولوجيعته، وهو جو السمر إن شاء أن يبث شكواه لخلانه أو للنجوم، والعين تمثل القدر والمكتوب، وهى أول شىء فى الإنسان يلم بسطوره، وهى أغلى جوهرة يملكها، وحبة العين هى وصف الحبيب» ثم يقول فى نهاية هذا التفسير الجميل مقرراً «فالمناداة بيا ليل يا عين هى أفضل مدخل للمطرب لتمرين صوته، لترقيق القلوب، للشكوى من القدر، للرثاء للنفس، هذه النغمة التى يهـ صر» .

وهكذا يعود يحيى حقى إلى التفسير الشكلى للنداء.. وهكذا ضاعت حكاية يا ليل يا عين التى سجلتها فى خطابى للفنان الكبير يحيى حقى..

ثم نجد يحيى حقى فى الفصل الخامس عشر يوضح لنا كيف انتهى إلى موضوعه الجديد لهذا النداء «يا ليل يا عين» تحت هذا العنوان «البنت والولد»:

«من عادة بعض الناس أن يقلبوا الجورب أولاً لكى يلبسوه من بعد معدولاً. هكذا فعلنا برواية توفيق حنا لأسطورة «يا ليل يا عين» التى أرادت أن يكون ليل - الولد - ابن ملك البحر، هو الذى سيقلب منه ثم يغطس فيه حين يتكشف له الغدر فى عالم البشر ويخيب حبه لـ (عين - البنت) . واختفت عين، أيضاً، لايدرى أحد كيف، ربما ماتت غمًا بعد فراق الحبيب، ربما لحقت به لتكفر بعناقها له عن سيئات خائنه، تضحى بكل علاقتها بعالم الأرض لتعيش معه تحت سقف البحر... قلبنا الوضع كالجورب فجعلنا عين - البنت لا الولد - هى التى تكون من سلالة ملك البحر - بنته - ربما بنته الوحيدة، حورية يجل بهاؤها عن الوصف، «ست الحسن والجمال» بنت السلطان لا تصلح إلا وصيفة لها، أما ليل - الولد - فقد جعلناه، لا زراية بل انتصافاً له، فتى فقيراً من الصيادين لا تفرقه عن الفلاحين الكادحين، لا هو ابن ملك بحر ولا ابن سلطان ولا حتى شاهبندر التجار» .

ثم يبرر لنا يحيى حقى قلبه للأسطورة - على حد تعبيره - يقول «نشأنا وآذاننا ملأى بأساطير عن حورية البحر، سواء أكان تمامها من خلقة البشر أم كان نصفها الأسفل من خلقة السمك، ربما جاء من هنا قولهم عن المرأة «تلعب بديلها» .

ولعل القارئ يتساءل معى لماذا لم يحاول يحيى حقى مع الزملاء العاملين معه فى مصلحة الفنون أن يستفيدوا بواحدة من هذه الأساطير التى «نشأنا وآذاننا ملأى بأساطير عن حورية البحر» ثم يقول يحيى حقى ساخراً: «ليست هناك أسطورة واحدة عن حورى ذكر، له شارب ولحية نابتة ويطلع لنا من البحر» ثم يقول «وحين جعلنا «ليل» من الصيادين

الفقراء،كنا نصدر عن عقلية العصر الذى ينادى بالاعتراف بالكادحين، بإزالة الفروق بين الطبقات، أردنا تمجيد الكادحين».

ويقول يحيى حقى أخيراً ملخصًا ما انتهت إليه المائدة المستديرة لمصلحة الفنون:

«الخطط الكروكية التى رسمناها للأسطورة بعد قلبها كانت كما يلى:

تروى اللوحة الأولى لقاء عين بليل فى موطنه بالصعيد، ولكن عين تريد أن يعيش معها ليل فى قصر أبيها تحت سقف البحر، فتنسحب أمامه مستدرجة له وهى عالمة أنه سيجرى وراءها وغايتها الوصول إلى البحر فى الشمال. هذا اللقاء فى الصعيد سيكون تكأة لنا لأن نقدم فى اللوحة الأولى ما نستطيع تقديمه من الفنون الشعبية المنتمية للصعيد..

اللقاء يتم فى القاهرة وسط مواكب الطرق الصوفية وألعاب الكراكوز وخيال الظل (اللوحة الثانية) وفى اللوحة الثالثة نكون قد بلغنا البحر وخالطنا مجتمع الصيادين وبدو الصحراء الغربية. ستختفى عين فى البحر ويلحقها ليل ويختفى معها أيضاً. وينبعث من تلك اللحظة النداء عليهما «يا ليل يا عين، أين أنتما؟ أين ذهبتما؟ متى تعودان؟!

وتكون اللوحة الثالثة تكأة لنا لتقديم الفنون الشعبية التى يختص بها ساحل مصر الشمالى الغربى».

ثم يقول لنا يحيى حقى أخيراً «سلمنا الهيكل التخطيطى إلى الأستاذ المرحوم على أحمد باكثير ورجونا من الأستاذ الكبير - كبير من يومه - نجيب محفوظ أن يضمن لنا أن النص قد ارتضى ذوقه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، فالكمال لله وحده، والفنان عسير الرضا بطبعه، لم نكن نريد مسرحية ولا حتى أوبريت، مطلبنا عرض غنائى راقص. لذلك كرهنا أن يطول الحوار فى هذا العمل. نريد كلمة ورد غطاها بين وقت وآخر».

ما الذى دعا يحيى حقى إلى تأليف هذا الكتاب عن «يا ليل يا عين».. ونجد الجواب فى الفصل السادس والعشرين حيث يقول: «قصدت بذكرياتى عن «يا ليل يا عين»، أن أرخ لمولد أول فرقة للفنون الشعبية فتحت الباب لكل الفرق المماثلة والمقلدة لتدخله بعدها، وأردت أن أكشف عن علاقة التأثير بين تطورات الفن وتطورات أعراف المجتمع وتقاليده».

ويقول يحيى حقى فى الصفحة الأخيرة لهذه الذكريات:

«ولكن الصحافة - والشهادة لله - كما اجتمعت على الهجوم، اجتمعت على الثناء بعد أن أتم زكى طليمات طبخته وارتفع الستار عن أول حفلة. بدأنا العرض فى أوائل سبتمبر سنة ١٩٥٦ فى دار الأوبرا، لأول مرة دخلتها جموع غفيرة من أبناء الشعب الكادح، فرحنا بهم أشد الفرح، كانت من قبل حراماً عليهم.

وفجأة وقع عدوان ٢٩ سبتمبر ١٩٥٦، فوضعنا «يا ليل يا عين» فى الدرج، ثم يقول «لم نكن نحسب أن «يا ليل يا عين» وهى تتعرض للتأجيل قد ألم بها الموت فإنها لم تر النور بعد ذلك. السؤال الآن: أين أغانيها؟ أين نوتتها؟ الله أعلم».

وأقول وأنا حزين كل الحزن للإجابة على أسئلة يحيى حقى احترقت دار الأوبرا واحترق معها كل ما يتعلق بهذا العمل الافتتاحى الكبير، والذى يحمل هذا النداء، هذه الافتتاحية الشعبية الغنائية «يا ليل يا عين».

* * *

وليسمح لى القارئ أن أسجل هنا رأى ألفريد فرج عن «يا ليل .. يا عين» الذى نشره فى مجلة «الهدف» فى شهر أبريل ١٩٥٧، وكنت قد أعطيته نسخة من حكاية «يا ليل.. يا عين» التى أرسلت نصها إلى يحيى حقى.

يقول ألفريد فرج بعد رواية حكاية يا ليل يا عين:

«أفترض مجرد افتراض أن القصة التى نبه إليها توفيق حنا وبالشكل الذى صاغها فيه هى قصة شعبية فأول ما يتضح من هذا النص أن «قيمة الوفاء» محوره الأساسى.

فالقصة فى ظاهرها تعلق علاقة ليل بالصياد على وفاء كل منهما للعهد، كما تعلق على الوفاء فى مشكلة اختيار رفيق الحياة - الزوج - أهمية أعظم من أهمية النسب والإمارة. فالصياد كائن متفوق طالما يحفظ عهده ويفى بقسمه لصاحبه حتى ليفوق فى عينى الأميرة الفاتنة أمراءها وعظماءها.

القصة فى ظاهرها تعلى من قدر الوفاء بوصفه خلقاً وقيمة اجتماعية ولكن هذا هو ظاهر فحسب. فالقصة قبل ذلك تكشف الأستار عن وجدان الشعب وكنوزه النفسية والفلسفية الخافية حتى عليه.

القصة تكشف عن شعور عميق بأن وفاء الصياد نشاط عاطفى موضوعه البحر، وخلق مرتبط بالحرفة؛ فالصياد إنما يعطى عهده لتلك القوة غير المنظورة الكامنة فى البحر، القوة التى تعطى الرزق وتمنعه، التى تثير الموج والموت عليه أحياناً، وتمنحه الطعام والحياة أحياناً.. هذه القوة السحرية المخوفة والمحبوبة فى الوقت نفسه، والتى تربط الصياد جسداً وروحاً وتصنع آلامه وآماله، وتثير فيه أحلامه وأوهامه،

وتحدد تحديداً نهائياً عقائده عن الحياة والعلاقة الاجتماعية وعن الخلق.

والقصة قبل ذلك أيضاً تضع خيطاً «تراچيدياً»، بالمعنى الحرفي للكلمة؛ فالصياد يلاقى هذه القوة السحرية فى شخص ليل ويرتبط بها ارتباطاً خلقياً واجتماعياً وفلسفياً بميثاق وقسم، فيقف بخلقه الصارم وبضعفه الإنسانى يواجه مصيره، ومصيره هنا ليس مفروضاً عليه ومرسوماً من قبل، كما يصور اليونانيون القدامى المصير، ولكنه مصير الحر المختار.

والصياد يقف لحظة فى مواجهة هذا المصير ليختار أحد وجهيه.. الدنيا أو الحرفة، الدعة أو الكوخ، الأرض[1] أو البحر، الولاء لمطالب النفس العاجلة والملذات أو الولاء للقوة السحرية التى تأسر قلبه برؤيا الحياة والموت، وتربط روحه بقيمة العمل.

وهو، بعد، بشر قوى وضعيف.. قوى حتى ليقاوم الإغراء بالترف والدعة ويتمسك بالعهد والقسم، وضعيف حتى ليلين للإغراء وتهفو له نفسه.

هو قوى وضعيف من أى وجه رأيته، ولكنه على أى الوجهين يواجه قدراً متعسفاً سيبطش به على أى الحالات، ويجرده من المطمحين ومن الحياتين، ويتركه لفاجعته ينشد مواويله الباكية على مر العصور، وقد نهب القدر الغاشم كل آماله وجرده من أحلامه وفرض عليه العنت فى رزقه وفى حلمه بالحياة الناعمة.

والقصة بعد ذلك فيها توقير لعلاقة الإنسان بحرفته؛ فعلاقة الصياد بالبحر تقوم على عهد وقسم وارتباط لا يصح أن يشرك فيه، والتزام بالوفاء والخلوص له والتفانى فيه. القصة تصوغ قيمة «العمل» الإنسانى بالحرفة فى عقيدة خلقية عالية، وتضع فى مقابلها إغراء عنيد لا يقاوم لتؤكد قوتها ورسوخها وصلابتها.. هذا إذا صح افتراض الأول أن «يا ليل يا عين» قصة شعبية».

ثم يقول ألفريد فرج:

«فما الذى صنعته مصلحة الفنون بالأسطورة كما نبه إليها توفيق حنا بمعالمها التى ذكرتها.

لقد ألغت المصلحة شخصية «ليل» لأنه جزء من عنوان الأسطورة ويلزم للغناء قد لصقت الاسم بالصياد.. هكذا!

أما «عين» - ابنة السلطان - فقد جعلت منها مصلحة الفنون جنية تسكن فى النيل وفى بحيرة المنزلة أيضاً.

وجعلت صياد الصعيد بلا مبرر معقول يذهب ليصطاد فى المنزلة ويمر بالقاهرة وفى خلال كل هذا ضاعت معالم القصة تماماً، وأصبحت القصة كما تقدمها مصلحة الفنون من إنشائها لحماً ودماً.

وفى خلال التخليط العجيب الذى لا أرى له مسوغاً معقولاً طمست مصلحة الفنون كل معالم الأسطورة الشعبية التى نبه إليها توفيق حنا.

ولو كانت مصلحة الفنون قدمت قصة ذات وزن بدلاً من النص الشعبى فلربما كانت تستطيع أن تتلمس عذراً ما، ولكنها قدمت بدل النص الشعبى - الذى أراه على مستوى فنى رفيع - قصة أقل إحكاماً فنياً، وأقل دلالة على الوجدان والفكر الشعبى، وأضعف فى مستواها الفنى. القصة التى تقدمها فرقة اللوحات الشعبية ملخصها أن ليل (الصياد هنا) من إقليم الصعيد وخطيب ابنة عمه «خضرة» يقع فى حب الجنية «عين» التى تخرج إليه من النيل لتدعوه إلى مرافقتها إلى موطنها فى قاع الماء.. ولكنه خاف أن يتبعها، وهو فى نفس الوقت مسلوب بحبها، مأخوذ بجمالها، وتلحظ عليه خضرة السهوم والانسحار، فتبلغ أباه الذى يصحبه مع خضرة إلى رحلة صيد إلى بحيرة المنزلة، وهناك تظهر له عين من جديد، ويعاوده الإنسحار والسهوم فيصحبه أبوه إلى أحد الموالد فى القاهرة حيث يظن الجميع أنه قد شفى من دائه.. فيعودون إلى الصعيد ليتزوج ليل من خضرة. وفى ليلة عرسه تبدو له «عين» وتعاود إغراءه لمرافقتها إلى قاع النهر.. وتنجح هذه المرة ويغوص ليل فى الماء مع جنيّته الجميلة.. والقرية كلها تنادى فى حزن وأسى «يا ليل.. يا عين».

واضح من هذه القصة أن الصياد - إنسان القصة - لا يواجه مثل الاختيار الفلسفى الفاجع الذى تضعه فيه القصة الشعبية، بل إنه ليبدو فى نص مصلحة الفنون ضعيفاً يتراوح بين الضعف ومقاومة هذا الضعف، فهو إذ يختار لا يختار إلا بين الحياة والموت، وهو يقاوم عن مجرد تعلق غريزى بالحياة، ثم يغلبه ضعفه فيموت، وهو فى حالتيه خاضع لقوة خارجة عنه مأخوذاً بها مسلوباً حتى ليعجز عن العمل وعن مشاركة أبيه فى الصيد. هو كائن هزيل أصفر الوجه يثير الرثاء وفاقد أى قدرة على الإنتاج، وهو يعد البطل الذى تلتقى عنده عواطف المتفرجين لتمثله ولتصنع منه مخيلتنا نموذجاً وقدوة».

ويقول ألفريد فرج أخيراً:

«ولا أريد هنا أن أجرد مصلحة الفنون - والفرقة - من فضلها العظيم فى محاولتها إنشاء برنامج مسرحى للفن

الشعبى، وفى مبادرتها وسبقها إلى ذلك، وجهدها فى تحقيق حلم وطنى قومى. فميلاد هذا البرنامج سيظل تاريخًا وطنيًا وفنيًا مهمًا، وسيحدد به مرحلة تطور فى كافة عقائدنا الفنية، وتقاليد كل منها على حدة.

وبقدر ضخامة المحاولة التى قدمتها مصلحة الفنون كان حماسنا وتدقيقنا فى الإشارة إلى عيوب هذه المحاولة.

أما بعد ..

ماذا تريد هذه القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها.. أن تقول.. وما هو الهدف الذى تغياه الضمير الشعبى منها..

هذه القصة الشعبية توجهنا إلى هذه الحقيقة النفسية والاجتماعية والأخلاقية: أن الخيانة لا تفيد .. وأن الخائن يفقد كل شىء.. ما كان فى يده.. وأيضًا ما طمح إلى الحصول عليه من وراء خيانته.

والصياد هنا هو كل إنسان.. فكل من فى الوجود يطلب صيداً .. كما يقول الشاعر والبحر رمز كبير لكل حياتنا ولكل ألوان نشاطنا الإنسانى. لعلاقاتنا ولأعمالنا ولمبادئنا جميعًا.. ومن يخون المبدأ - أى مبدأ - يخسر كل شىء.. ويخسر نفسه.. «ماذا يستفيد الانسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه».

والإغراء - الإغواء - يأتى أحياناً فى صورة امتحان يكشف مدى تمسكنا بمبادئنا وعقائدنا..

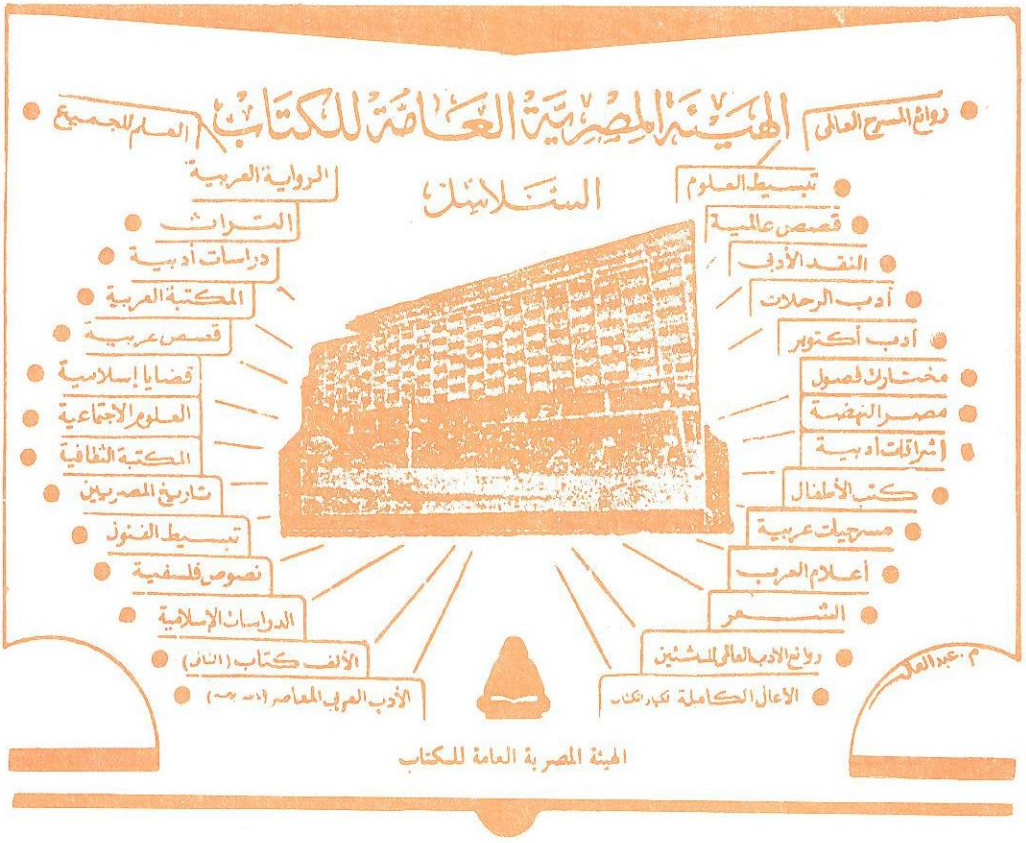
إن أخطر لحظة فى حياة الإنسان - كل إنسان - هى لحظة اتخاذ القرار.. لحظة الاختيار الحاسمة بين سكة السلامة أو سكة الندامة.. ولعل كل حكايات ومغامرات «ألف ليلة وليلة» تنبع من لحظات الاختيار هذه..

وإذا كانت أسطورة «إيزيس وأوزيريس» تقدم جزاء الوفاء الخلاق البنّاء الذى يتوج بالنصر، فإن القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها تقدم عقاب الخيانة.. الفقد والندم والخسران..

وفى نهاية كلمتى هذه - التى طالت أكثر مما ينبغى - أسجل هنا اعترافى بجميل الأستاذ الكبير يحيى حقى، باختياره «يا ليل .. يا عين» عنوانًا لكتابه.. وقبل ذلك - ومنذ أربعين عاماً - باختياره لخطابى من بين كوم البريد..

كانت فرحتى بالكتابة أضعاف فرحتى القديمة بدخول هذا النداء الشعبى «يا ليل.. ياعين» دار الأوبرا، تلك الفرحة التى لم يقدر لها أن تتم «فرحة ما تمت»، ولعلها تمت - نفسيًا - بهذا الخطاب الرقيق الذى أرسله لى الوزير والكاتب الكبير فتحى رضوان.. شاكراً إسهامى وتعاونى فى تقديم «يا ليل.. يا عين».

«هكذا بدأت «يا ليل.. يا عين» بخطاب وانتهت بخطاب.



الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي

(الظاهرة والجذور)

د. سليمان محمود

كان التوجه المبدئي لهذا المقال أن يكون عن الرسوم والأشكال التمثيلية[1] المصاحبة لنصوص أو ممارسات السحر الشعبي، ثم تبين لنا أن الموضوع بهذه الصورة يفيض عما بزغ بالمخيلة في البداية، ويزيد عما تسمح به صفحات مجلة الفنون الشعبية التي تحاول أن تجمع بين دفتيها بحوث ومقالات العديد من علماء الفنون الشعبية، إلى جانب جهود ومحاولات المحبين والمهتمين بهذه الفنون الذين قرروا أن يستظلوا بظلها، ويرتشفوا من ينبوعها، ويتنسموا عبيرها.

ولهذا.. ارتئينا أن نقسم الموضوع إلى عدة مباحث، نحاول طرحها على صفحات مجلتنا الغراء حسبما تقتضي الظروف. وقد قررنا أن يكون المبحث الأول عن **الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي**، ويقصد بها تلك الرسوم المرتبطة بنصوص أو ممارسات نراها تتردد كثيراً في مصنفات السحر الشعبي، مستعرضين نماذج من الظاهرة والمعتقدات التي ارتبطت بها تبعاً لما ورد في هذه المصنفات، باحثين عن جذور تلك المعتقدات التي ارتبطت بالإنسان منذ أقدم العصور في محاولة لإماطة اللثام عن دلالات هذا النوع من الرسوم والأشكال، بالرغم مما يعترض ذلك من منزلقات ملغومة ومحفوفة بالمخاطر.

طلاسم سحرية من الأشكال الحيوانية

وظاهرة هذه الرسوم والأشكال الحيوانية، تكاد تتركز في الوقت الراهن في مجموعات ترتبط بطقوس سحرية ومعتقدات غيبية تنتشر في مصنفات السحر الشعبي - كطلاسم سحرية - بزعم قدرتهما على تحقيق أغراض متنوعة. وقد أشار **أحمد أمين** [2] إلى هذا المعتقد الذي يقوم على تلاوة عزائم سحرية خاصة على المادة المعدة لذلك لتحقيق المراد منها، ويذكر (الطلسم) الموجود في الأزهر الذي يقال إنه يمنع العصافير من الدخول إلى المسجد مع أنه مكان مناسب لذلك، كما يشير الاعتقاد بوجود (طلسم) بالإسكندرية لمنع الحدأة، ولهذا يزعمون أنه السبب في عدم وجود الحدأة في جو الإسكندرية. ومن طرائف الأمور أن **الجاحظ** في كتابه **الحيوان**، ذكر، عند زيارته حمص بسوريا، إنه لم يجد بها عقارب. فلما سأل عن ذلك قالوا له: إن بها طلسماً يمنعها من البقاء. فلم يرض عن ذلك وعلله بأنه ربما كان جو حمص لا يناسب العقارب، أو أن فيها من الحيوانات التي تهاجمها فهربت منها.

وفي مصنفات السحر الشعبي، التي بين أيدينا اليوم، نجد الكثير منها يورد وصفات مفصلة لأنواع من الطلاسم

السحرية، بزعم أنها تحقق أغراضًا معينة. ونذكر فى هذا على سبيل المثال نماذج جاءت فى كتاب **غاية الحكيم**[٣]. فقد ورد فى هذا المصنف الكثير من الطلاسم القائمة على الرسوم الحيوانية والرموز السحرية المرتبطة بها، منها ما يقال إنها لصيد الحوت، ويذكر أن الطلسم يعمل على صورة حوت مقسمة إلى ثلاثة أقسام (الرأس والجسد والذنب) (شكل ١). وتبعًا للمعتقد يكون العمل فى وقت معين وبطالع الحوت، وتُركّب الأجزاء الثلاثة باستخدام عمود من الفضة، ثم يوضع العمود قائمًا فى إناء من رصاص ويملأ الإناء بالماء ويحكم غلقه ثم يقذف به فى قاع النهر. ويقول الموروث إن الحيتان تُقبل جهة الطلسم. وينسب إلى محمد بن موسى الخوارزمى طلسم آخر لصيد الحيتان، يكون بعمل صورة حوت (شكل ٢) فى ساعة وطالع معينين، ويمسك به عندما يراد الصيد، فإنه - على زعمهم - يعين على ذلك.

ومن الطلاسم ما يعتقد أنه لنفى العقرب، ويكون بصنع صورة عقرب من ذهب فى ساعة معينة وطالع يفضل أن يكون الأسد لمخالفة طبعه لطبع العقرب، وتصنع الصورة مجزأة (الذنب، الرجلين، اليدين، الرأس) على النحو المبين فى (شكل ٣ أ. ب). ويهدف هذا الوضع المعكوس إلى النفى. ثم تركب اليد اليسرى فى موضع اليد اليمنى، واليمنى فى موضع اليسرى، ويوضع الرأس فى مكانه وكذلك الذنب؛ بحيث تكون الشوكة منكسة ومغروزة على ظهرها فتبدو كأنها لدغت نفسها، ثم تدفن فى جوف حجر، ويدفن الحجر بدوره فى مكان بالمدينة، وعلى قولهم فإن العقرب تفر من مكان الطلسم.

وبعض الطلاسم الحيوانية ما يُزْعَم إنه لعلاج ألم الحصاة، ويكون بأن ينقش الطلسم فى صفيحة من ذهب على صورة أسد (شكل ٤) بين يديه حصاة وكأنه يلعب بها. ومن الطلاسم ما يقال إنه لإبعاد الفئران، ويكون برسم صورة فأر مع الكواكب التى فى الأسد (شكل ٥)؛ وذلك على صفيحة من نحاس أحمر فى ساعة وطالع معينين. وبعض الطلاسم يقال إنها لنفى البعوض والذباب (شكلى ٦، ٧)، فالأول يكون برسم صورة لبعوضة فى حجر الكبريت، والثانى بعمل صورة ذبابة على صفيحة قصدير فى طالع وساعة معينين.

وقد صوروا الكواكب على هيئات مختلفة، بعضها حيوانى وبعضها آدمى وبعضها مركب، أى يجمع بين عناصر حيوانية وأخرى آدمية فى أشكال خرافية، وهم يصنعون من هذه وتلك الكثير من الطلاسم السحرية، سنتخير منها ما يلقى الضوء على الموضوع الذى نعالجه. وفى هذا يذكر صاحب كتاب منافع الأحجار[٤] صورة لعطارد تمثل رجلاً قائماً وفى يسراه ترس وتحت قدميه ثعبان (شكل ٨)، وفى المصدر ذاته نصادف صورة أخرى لعطارد تمثل رجلاً على رأسه إكليل يركب طاووسًا، وبيده اليمنى قضيب وباليسرى صحيفة. وذكر **إيلوس الحكيم**[٥] أن القمر يصور على هيئة امرأة قائمة على ثورين أحدهما إلى جهة ذنب الآخر (شكل ٩)، بينما يكون زحل على صورة رجل قائم يرفع يديه فوق رأسه ويمسك بها حوتاً وتحت قدميه ضب (شكل ١٠)، ووجدت صورة أخرى تمثل رجلاً قائمًا على ثعبان وفى يده اليمنى منجل وفى اليسرى عصاه. وجاء أن المشترى يمثل بصورة رجل عليه ثياب جالس على عُقاب وفى يده اليمنى صحيفة (شكل ١١). ووجدت عند غيرهم صورة للمريخ تمثل برجل يركب أسداً وبيده اليمنى سيف وفى اليسرى رأس إنسان (شكل ١٢).

وقد استخدمت صور الكواكب على نطاق واسع فى عمل الطلاسم، من ذلك أن من حمل نقش الشمس على حجر الياقوت - لصورة أسد والطالع أسد وفيه الشمس والنحوس غائبة عنه - لم يغلبه أحد، وسهلت عليه أموره (شكل ١٣). ومن نقوشها ما ذكره **هرمس**، وهو النقش على حجر (السماليون) لصورة ذبابة، بساعة الشمس وطالعها، فإن من يمسك الحجر لا تضره الناس؟! وقد زعموا أن هذا الحجر ببلاد فارس (شكل ١٤). ومن نقوش الشمس أيضًا طلسم لطرد الحيات والثعابين، يُمثل بحية على ظهرها وحولها رموز سحرية، ويقال إن من رسم هذا على حجر وركّبه فى خاتم من ذهب ولبسه فإنه يطرد ألحيات والثعابين (شكل ١٥). ومن طلاسم الشمس واحد يقال إنه لطرد الخنافس، ويكون برسم خنفساة فى فص عقيق فى ساعة الشمس، وينقش فيه الرموز السحرية المبينة فى (شكل ١٦).

ومما يرد فى مصنفات السحر الشعبى من الطلاسم على صورة الحيوان، وأحدهم قال إنه للزهرة (شكل ١٧)، ينقش فى حجر ويمثل بصورة حية وفوقها عقرب قد لدغها فى رأسها. والنقش يكون بساعة الزهرة وشرفها، ومما يقال فى ذلك إن ماسك هذا الحجر لا تلسعه حية[٦]. ومن نقوش عطارد يذكر صاحب كتاب الطلسمات نقشًا على حجر لصورة ضفدع يحيط به بعض الرموز السحرية (شكل ١٨)، ويقولون إن ماسك هذا الحجر لا يضره أحد ولا يتكلم عليه أحد بسوء، بل إنه يوصف بالخير فى جميع أحواله؟! ولعطارد طلسم آخر ينقش فى حجر

الزمرد أو الدهنج الأخضر، على صورة حية أعلى رأسها هلال وكوكب، ويكون ذلك بساعة عطارد وطالعه (شكل ١٩)، وهم يدعون أن هذا الحجر يطرد الأفاعى والحيات. ويبدو أن شيوع استخدام الأشكال والرسوم الحيوانية فى ممارسات السحر الشعبى كان يقابله ممارسات أخرى تتمثل فى استخدام أجزاء من أجساد الحيوانات نورد جانباً منها على النحو التالى:

أحجبة وتمائم من جلد الحيوان

فقد انتشرت أنواع من الأحجبة من جلد الحيوان، الأمر الذى يُفسِّر الاعتقاد بانتقال الأثر الروحانى للحيوان إلى جلده، وهذه الأحجبة ترتبط بما يعرف بالسحر المادى. والحجاب المخصص للحماية ظاهرة شائعة فى البلدان العربية والإفريقية وغيرها، وقد نشر **توماس** عام ١٩٢٤ فى دليل المتحف الإثنوغرافى الملحق بالجمعية الجغرافية بالقاهرة، مجموعة من الأحجبة التى عثر عليها فى الوجه القبلى والسودان وغيرها من الأقطار العربية، وقد أورد وصفًا لأربعين حجاباً أغلبها من الجلد الأحمر وبعضها من القماش. وعادة حمل أو تعليق الحجاب تنتشر فى المناطق الريفية والشعبية فى مصر، كما تنتشر فى أرجاء المشرق والمغرب العربى والسودان. وكان للمغاربة شهرة خاصة حيث عرفوا بعمل أنواع منها.

ويصف **البونى** (٧) بعض الأحجبة التى تصنع من جلد بغل برذون؛ حيث يكتب عليه بعض الأقسام السحرية حول اسم الغريم، ثم يوضع سندال الحداد أو حجر الطاحونة أو جرن الدقاق، فيصاب الغريم بألم شديد فى الرأس!! وقد انتشرت الأحراز والأحجبة السحرية لأغراض متنوعة، وكان بعضها يُكتب على جلود الذئاب والغنم، إلا أن جلد الغزال كان الأكثر شيوعًا. وبعض الأحراز على هذا الجلد كانت لمن يبغضها زوجها ليعود إليها فيما لو حملت الحجاب على عضدها أو ساعدها(٨). والشائع أن تحمل الصبية فى شمال إفريقيا وجزيرة العرب أحجبة ضد الحسد داخل أغلفة من الجلد مثلثة الشكل تُعلق على غطاء الرأس، وكثيراً ما كانت مثل هذه الأحجبة تعلق على الجياد والأغنام والأبقار. وقد ورد فى سيرة سيف بن ذى يزن أن له رداءً من جلد الغزال، لا يستطيع مارد ولا شيطان ولا جان أن ينفذ منه.

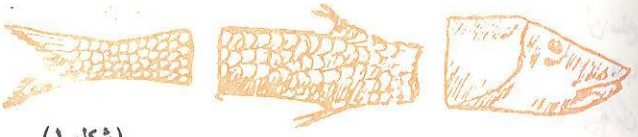
وعلى ذكر الأحجبة التى تكتب على جلد الغزال، نشير إلى الغزال الذى لم يقتل قط عند شعراء العصر الجاهلى، وكان بعض العرب قد جعلوه صورة للشمس على الأرض، وأحاطوه بالتقديس. وقد روى ابن هشام فى السيرة(٩) أن عبد المطلب جد الرسول (ص)، وجد فى بئر زمزم - عند إعادة حفرها - تمثالين ذهبيين لغزالين، وبمعنى التقديس نفسه، وضع الغزال مع الشمس والمرأة العارية - رمز الشمس - فى محاريب الملوك فى ذلك العصر(١٠). وفى التراث الإنسانى الأسطورى، هناك الغزالة التى ترضع طفلاً بشرياً حتى يستوى على سوقه ثم يعود إلى عالم البشر فيتأقلم.

ومن الحيوانات التى يرتبط جلدها بمعتقدات شعبية: الأسد، وللأسد مكانة متميزة فى أساطير العرب، وفى أمثالهم وأشعارهم. ومن معتقداتهم أن الجلوس على جلد الأسد يشفى من داء البواسير، كما يقضى على مرض النقرس. ومن المعروف أن العرب فى الجاهلية كانوا يحافظون على وضع قطعة من هذا الجلد(١١) فى صندوق الثياب حتى لا يقربها السوس.

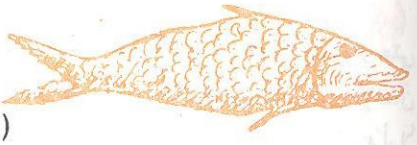
وتفضل الأم فى قبيلة Chickasaw الهندية فى أوكلاهوما، أن ينام أطفالها فى جلد الفهد Panther، لينعموا بحيوية هذا الحيوان وقوته ودهائه، بينما تفضل الأم جلد الجاموس للبنات حتى ينشأن رقيقات خجولات(١٢). وعند قبائل الدوجان الإفريقية، تجلس الغزالة على جلد حيوان لتغزل قطنها، نظراً لاعتقاد الدوجان فى أساطيرهم التى تقول بأن الأسلاف سلبوا بعض حرارة الشمس وأخفوها داخل منفاخ الحداد. ويعتبر جلد الحيوان إشارة إلى جلد المنفاخ(١٣). وفى السحر الشعبى، استخدمت الجلود المدبوغة للحيوانات على نطاق واسع، وقد امتلأت المصنفات السحرية(١٤) بوصفات كثيرة لاستخدام جلود حيوانات الضفادع والأسماك والحمام والصقور وغيرها، حيث يكتب عليها الطلاسم والأوفاق والأقسام والعزائم.

وفى النوبة، يُروى عن استخدام جلد الفأر لتحقيق أغراض سحرية عجزوا عن تحقيقها بالوسائل المنطقية، فتقول المروية(١٥) أن **دارية** العجوز التى تزوج عليها زوجها، وتعتبر زوجاته أدوات متعة وخادمات لها، تجرأت عليها إحدى الزوجات وعاندتها، وفى اليوم التالى أحست بمغص حاد وكأن إنساناً ينفخها كالبالون، فمضت تصرخ طالبة من زوجها تطليقها، فما أن ردد زوجها كلمة الطلاق حتى زال الألم. وكانت **دارية** - كما تقول المروية - قد أتت بجلد فأرة وصنعت منها قربة، وظلت تنفخها مع تلاوة بعض الأقسام والعزائم السحرية، فينتفخ بطن الزوجة المتمردة عليها، حتى إذا ما تم الطلاق، توقفت **دارية** عن النفخ.

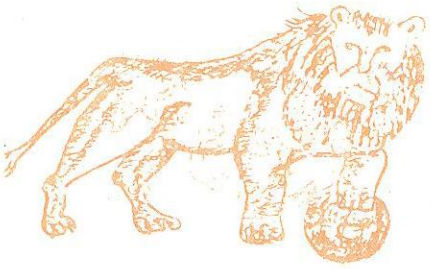
وفى الموروث الشعبى عند بعض الفرق الإسلامية، استخدم جلد الثور فى كتابة المخطوط الشهير المعروف بـ



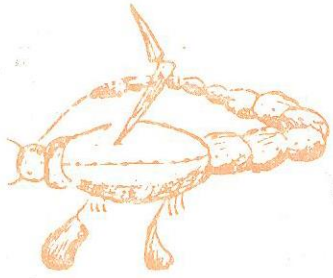
(شكل ١)



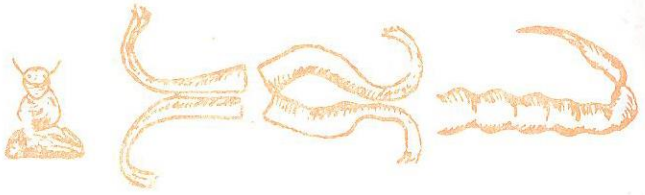
(شكل ٢)

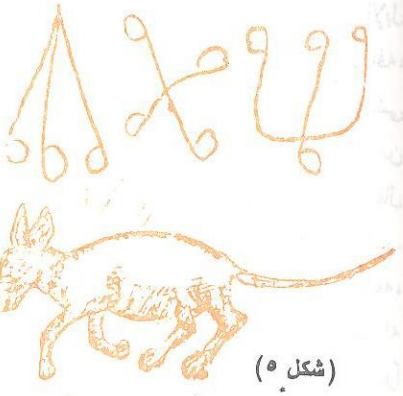


(شكل ٤)



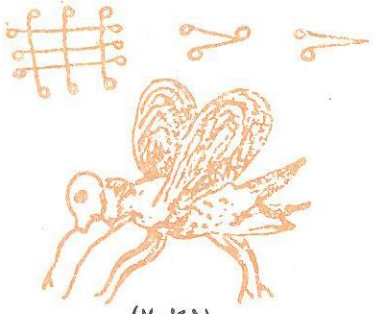
(شكل ٣)



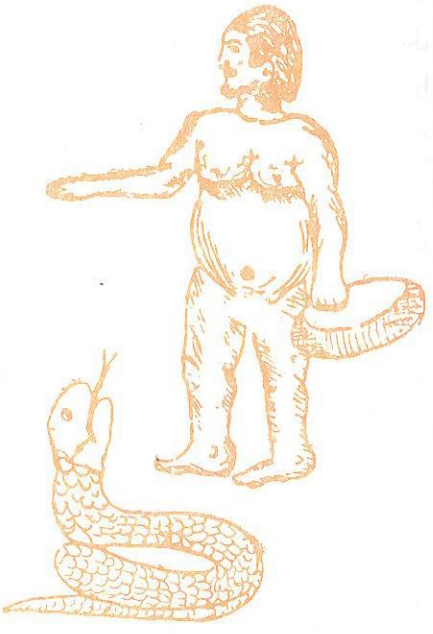


(شكل ٥)

(شكل ٦)



(شكل ٧)



(شكل ٨)

(شكل ٩)

(شكل ١٠)

كتاب الجفر [١٦]، وهو مخطوط على جلد الجفر (وهو الثور الصغير). ويروى أن هذا الكتاب كان **لجعفر الصادق**، وفيه علم ما سبق لأهل البيت على العموم، وبعض الأشخاص منهم على الخصوص، وقع ذلك **لجعفر** ونظائره من رجالاتهم. ويبرر ذلك ابن خلدون بأنه جاء عن طريق الكرامة والكشف الذى يقع للخاصة من الأولياء.

ممارسات سحرية بأجزاء الحيوان

ويتضمن الموروث الشعبى الكثير من الممارسات السحرية التى تستخدم فيها أجزاء متنوعة من الحيوان، وقد شاعت الممارسات القائمة على هذا المعتقد عند العرب قبل الإسلام، واستمرت بعده. فاعتقدوا بأن دهان الجسد بدهن الأسد يعمل على فرار السباع، بينما الاكتحال بمرارته يجلو البصر[١٧]. وأن تعليق نشارة ناب الفيل على الأبقار فى أيام وبالهم، يعمل على إنقاذهم، وأن تبخير الزروع والشجر بعظم الفيل لا يقربه دود، وإذا شربت المرأة العاقر نشارة العاج ثلاثة أيام حملت[١٨]. بينما تعلق قطعة من عظم الفيل على الشجرة لمنعها من الإثمار تلك السنة[١٩].

وهم يقولون بأنه إذا عُلق جلد حمار على الصبى أبعد عنه الفزع، وأن المصروع إذا اتخذ خاتماً من حافر حمار، فإنه يشفى. وإذا رُكب - من لدغته عقرب - حماراً، وجعل وجهه إلى ذنب الحمار، شفى الراكب[٢٠]. وللخوف من النظرة أو الخطفة كان يعلق على الصبى سن ثعلب أو سن هرة[٢١] وذكر صاحب كتاب طب الرُكة[٢٢] أن العادة التى كانت متبعة لحماية الفرس فى مصر أوائل هذا القرن، أن يعلق عليه ناب ضبع، بينما يعلق على الحمار ناب ذئب للغرض ذاته. وأما الأطفال فيحملون على أعناقهم قطعاً من عظام العقاب أو أى جارح مع بعض الودعات. وجاء فى كتاب النور الربانى فى العلم الروحانى[٢٣] طريقة لشفاء المريض باستخدام ذيل خروف مع كتابة قسم معين وإطلاق بخور المر والصبر والحنتيت، ثم يدفن فى قبر مهجور لا يزار. بينما يستعمل ذيل البغل للمباعدة بين الزوجين بصرف الرجل عن زوجته. أما قرن الماعز فيستخدم مع البخور وبعض العزائم السحرية مع الشمع الأصفر للغرض ذاته.

وكان من عادة العرب فى الجاهلية تعليق كعب أرنب للحماية من العين الحاسدة، وذلك للاعتقاد بأن الجن يهرب منها لمكان حيضها، ومن عاداتهم أيضاً تعليق ذيل أرنب على المرأة لمنعها من الحمل ما دام عليها. وكانوا يعتقدون بأن الاكتحال بدم الأفعى يجلو البصر. وذكر القزوينى أن سلخ الأفعى إذا سحق بالتراب نفع من ظلمة البصر، وأن قلب الأفعى إذا جفف وشد على الإنسان فإنه يحميه من السحر[٢٤].

ومن العادات الشعبية التى كانت منتشرة فى مصر حتى أوائل هذا القرن، أكل قلب الذئب للاعتقاد بأنه يقوى الإنسان ويعينه على الجرى، وكان لحم الغراب يؤكل بعد طهيه أملاً فى شفاء الطفل المتأخر فى النطق. وكان أهالى سيوة يعتقدون أن أكل لحم الكلب يشفى من الأمراض الخبيثة. وقد شاهدت تقليداً مشابهاً عند بعض الفلبينيين.

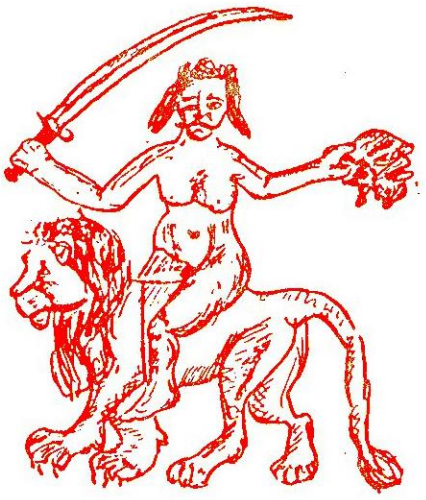
تقاليد وخرافات حول الإبل

ارتبطت بالإبل بعض المعتقدات والخرافات مما كان يقع فى باب التطبيب العربى القديم[٢٥]، فكان يحرق وبر الإبل ويذر على الدم السائل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على إيقافه، وكانت المرأة تتجمل بمخ ساق الجمل لظنها أن ذلك يقضى على العقم، وكان السكران يشرب بول الجمل طلباً للشفاء من ورم الكبد، وعند عرب فلسطين كان ينتشر تقليد غسل الأطفال ببول الجمل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على تقوية أعضائهم. وكانت تُربط قرادة الجمل فى كم العاشق أملاً فى زوال عشقه، وإذا طالت علة المريض وظنوا أن به مساً من الجن، عملوا له جمالاً من طين وجعلوا فيها جوالق وملؤوها حنطة وشعيراً وتمراً، وجعلوا تلك الجمال إلى جهة الغرب وقت غروب الشمس، وباتوا ليلتهم، فإذا أقبل الصباح نظروا إلى جمال الطين، فإذا رأوا أنها على حالها قالوا: لم تقبل الهدية فزادوا فيها وإذا رأوها تساقطت قالوا: قُبلت الهدية، واستدلوا بذلك على شفاء المريض.

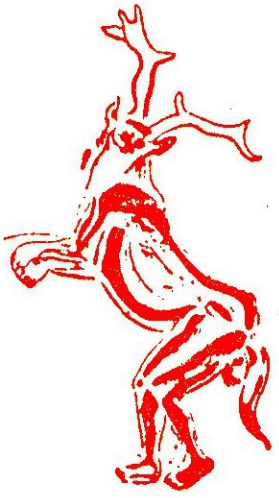
ومن الإبل ما كان يقال له الحوشية أو الوحشية، وهى التى يعتقد بأن فحول إبل الجن ضربت فيها، فهناك خرافة تقول بأن عرب وبار نزلوا أرضاً للجن يقال لها الحوش، وأنسوا إليها، فتولت حمايتهم حتى أن كل من كان يريد أرضهم حثت الجن فى وجهه التراب، فإذا أراد الرجوع أضلته وربما قتلته، فلما قُضى على وبار، لم يبق فى أرضهم إلا مجموعة من الإبل ضربت فيها فحول الجن، فهى هنا الوحشية ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة:

كأنى على وحشية أو نعامة
لها نسب فى الطير وهى ظليم[٢٦]

(شكل ١١)

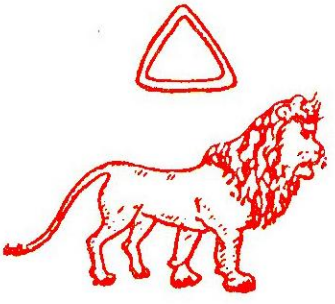


(شكل ١٢)

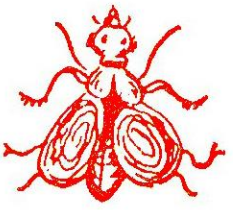


(شكل ٢١)

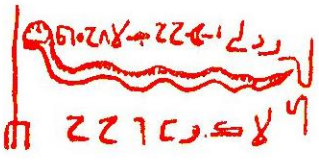
ساحر أو طبيب القبيلة، مستنكرًا فى جلد ورأس حيوان، من كهف الإخوة الثلاثة بفرنسا



(شكل ١٣)

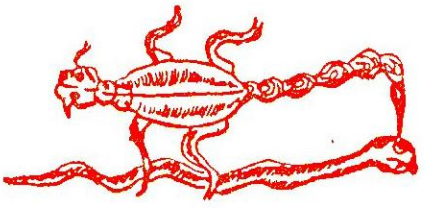


(شكل ١٤)

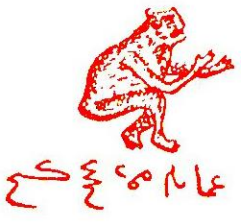


(شكل ١٥)

(شكل ١٦)



(شكل ١٧)



(شكل ١٨)

(شكل ١٩)

وإلى جانب الإبل الوحشية، نجد ما يقال لها الإبل الهرية التى نالت شهرة كبيرة؛ حيث زعم أنها من إبل الجن[٢٧]. وفى تفسير الأحلام إذا رأى الإنسان أنه ملك هجمة من الإبل فى منامه، دلّ ذلك على ارتفاع منزلته فى جماعته، وأنه يملك مالاً طائلاً، وينال عقبى حسنة، وسلامة فى دينه ومعتقده. والشيء نفسه إذا رأى أنه ملك راغية أو ثائلة أو ثاغية[٢٨]. وكانت العرب القدامى يعتقدون أنه إذا وقعت عين البعير على كوكب سهيل يموت فى ساعته، وكانوا يبحرون البحيرة ويسيبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحمون الحامى، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك بقوله: «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام»[٢٩]. وعن سعيد ابن المسيب قال: «البحيرة التى يمنع درها للطواغيث، فلا يحلبها أحد من الناس، السائبة التى كانوا يسيبونها لآلهتهم فلا يحمل عليها شيء، والوصيلة الناقة البكر تبكر فى أول نتاج لها بأنثى، ثم تثنى بعد بأنثى، وكانوا يسيبونها لطواغيثهم إن وصلت إحداها بأخرى ليس بينهما ذكر. والحام فحل الإبل يضرب الضراب المعدود، فإذا قضى ضرابه دعوه للطواغيث وأعفوه من الحمل، وسموه الحامى[٣٠].

وتروى الروايات ما يصيب القوم من عنت إذا هم عبثوا بالقدسية التى فرضها الكهان لهذه الإبل، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم، وأفرطوا فى ذلك حتى أنهم كانوا يخشون نفرة الناقة وهم فوق ظهرها على أرض مقدسة، فإذا نفرت تحتهم نحروها. وقد يكون فى جملة تشاؤم العرب من الغراب أنه كان يضر بإبلهم، فهم يذكرون أنه إذا وجد دبرة فى ظهر البعير أو قرحة فى عنقه، سقط عليها ونقره وعقره حتى يبلغ دايات العنق، وما يتصل بها من خرزات الصلب وفقار الظهر[٣١]. ومن عاداتهم أنه إذا ضل رجل منهم فى الخلاء، أناخ ناقته، وقلب ثيابه وصفق بيده... وصاح فى أذن الناقة: «الوحا الوحا، النجا النجا، العجل العجل، الساعة الساعة، إلىّ إلىّ». والملاحظ أن هذا النداء يقوم به الممارس عادة عند استدعاء الجان أو الخدام (الروحانية)، نراه بصيغ متنوعة فى الكثير من مصنفات السحر التى بين أيدينا اليوم. فكأن الرجل يستنفر الناقة ويستغيث بها باعتبارها من الجان.

الروحانية فى صورة الأسد

ونصادف فى الكثير من مصنفات السحر الشعبى وصفًا لكائنات غيبية (روحانية) يزعم أنها تظهر وتتشكل فى صورة حيوانات مختلفة نذكر منها الأسد، حيث يدّعى الممارس أنه يستعين بها لتحقيق أغراض يعجز عن تحقيقها بالوسائل المنطقية. فيذكر صاحب التحف الجوهرية[٣٢] دعوة يقال لها «دعوة الأسد الغضوب» وتتلى الدعوة - مع قسم خاص بمصاحبة البخور المناسب للدعوة - على صورة عروسة من الجلد الأحمر كتب عليها نصوص سريانية، حيث يُعلق الشكل فى سيبية من بوص فارسى، وتزعم الوصفة، أن الصورة تتحرك من أول المكان إلى آخره فى طرف عين؟! أما كلمات القسم فنذكر منها «أجب أيها الأسد كلامى ورسالتى... أيها الأسد الغضوب، والليث الوثوب، الموكل بالشر والخناق والفراق والطلاق وتلف الوجوه ولطم الخدود... الوحا العجل الساعة»؟

وبعض الطقوس تدّعى أن الكائنات الغيبية تظهر تباعاً فى صور حيوانية متعددة أثناء الطقس، حيث يظهر أسد عظيم.. ثم يذهب، ويظهر جنود من الهوام.. وتختفى، ثم يظهر جيش من الخيل والرماة الخضر... إلخ. ومن الطقوس السحرية التى ترد فى المصنف ذاته، ويذكر أنها تعمل على جلب النساء أو فتح الكنوز ومعرفة الأخبار، طقس يبدأ بعزيمة خاصة تُكتب كل يوم ويفطر بها الطالب (أو الممارس) عند الغروب.. وفى اليوم الأربعين يظهر خديم فى صورة أسد، سرعان ما يتبدل ويصبح على صورة عبد أسود فى يده حجر أحمر، فمن قبّل هذا الحجر (على زعمهم) مع العزيمة المطلوبة يحضر الخديم لقضاء الحاجة[٣٣]. ومن الممارسات السحرية [٣٤] ما يعتقد بأنه يظهر خلالها الخدام على العزيم بالرماح والسيوف وهم على صور الأسود والثعابين، ويذيقونه العذاب الأكبر؟! وفى موضع آخر من هذه المصنفات[٣٥]، جاء أن «صاحب الناقة الحمراء المتعممِ بالثعبان» يظهر ويقوم بما يُطلب منه... وهم يعنونون ممارستهم هذه بما يعرف بـ (الخدمات)، وهى طقوس لاستدعاء الروحانية للقيام بعمل ما. فهناك خدمة (ميمون أبى نوخ)، ويبدأ طقسها بالتريض - على زعمهم - ثم الدخول فى الخلوة وعمل العزائم والأقسام.. فيأتى شخص يركب على أسد، وفى يده اليسرى ثعبان عظيم، وفى يده اليمنى سيف مسلول.. إلى آخر ذلك من الخرافات.

الروحانية فى صورة ثعبان

وتواصلاً مع (الخدمات) التى أفردنا لها جانبًا فى السطور السابقة، والتى ترتبط بطقوس سحرية خاصة، نذكر واحدة يُقال لها «خدمة شمس القراميد بنت الملك الأبيض»[٣٦]، ويقول الموروث إنها جنية من بنات أحد الملوك السبعة. وتبدأ طقوس هذه الخدمة بالصوم لأيام معدودة، والخلوة، والإفطار على خبز الشعير وزيت العود... ثم يُتلى القسم: «أقسمت بالقسم السريانى، على مليحة القد والمنظر، ذات الحسن

والجمال، التى إذا أسلبت شعر دلالها ستر ذاتها، وإذا ابتسمت خرج من فيها عمود كالنور... أقبلوا يا بنات ملوك الجن..» يقول الموروث إنه يظهر ثعبان عظيم ثم يذهب حيث تظهر بعد ذلك بنات الجان، لبسهن من حرير أحمر وياقوت، ثم يذهبن وتظهر امرأة بيضاء كاملة القد... إلى آخر هذا الوصف حيث يطلب منها الخدمة المرادة ؟!

ومن الخدمات واحدة[٣٧] أساسها الصوم وكتابة عزيمة فى الكف، وفى اليوم السابع يظهر الخديم على صفة ثعبان، فإذا حضر يطلق البخور وهو الصندل وعلك وشجرة مريم، وتقرأ العزيمة التى تقول فى مطلعها: «أقبل يا برقان العفريت، ويا ميمون الأزرق...» فيتشكل الثعبان على هيئة عبد أسود، فيطلب منه الخدمة المرادة، وهناك خدمة أخرى يقال لها خدمة (الأسود الزقاد)[٣٨]، يتحول فيها الثعبان إلى ذئب، والطقس المرتبط بها يقوم على أساس الكتابة بالسريانية على فتيلة خضراء، ثم توقد الفتيلة بالزيت مع الخلوة وإطلاق البخور من الند الأسود، حيث يظهر الخديم على صفة ثعبان كبير، ثم يذهب ليظهر فى صورة ذئب، وهو عفريت - كما يقول الموروث - يكشف عن متاع الجن يقال له (الأسود الزقاد). وتعج مصنفات السحر بالعديد من الخدمات التى يظهرفيها الخديم على صور أخرى كالأفيال والأبقار والكلاب والطيور؟!

الرسوم السحرية فى كهوف ما قبل التاريخ

علينا الآن أن نبحث عن الإرهاصات الأولى أو الجذور المعبدية التى حددت علاقة الإنسان بالحيوان منذ تواجدهما على البسيطة، تلك العلاقة الغامضة التى دفعت الإنسان الأول أن يرسم الحيوان فى الكهوف المظلمة، والتى قد يرجع بعضها إلى ٣٥٠٠٠ عام قبل الميلاد، فقد عرف الإنسان منذ ذلك الوقت فى رسومه كيف يستخدم النار ليقوم بأكسدة بعض أنواع المغرة الطبيعية، وغيّر من ألوانها وظلالها، كما توصل إلى درجات لونية من الأصفر والأحمر والأرجوانى، وكان يعتمد على المنجنيز الطبيعى أو الفحم النباتى للحصول على اللون الأسود[٣٩] وجاءت رسومه مفعمة بالقدرات التشكيلية.

ففى هذا الزمن الغابر، مارس الإنسان أقدم أشكال السحر على الإطلاق، ذلك الذى ارتبط بالحصول على القوت. فكانت صورة الفريسة مماثلة - فى عقله - للحيوان نفسه، ولهذا ظهرت الطقوس التى تعمد إلى تقوية عزيمة الإنسان لحسم صراعه مع الطبيعة الغامضة، فبينما كان يرسم الحيوانات رسمًا دقيقًا وهى مطعونة بالسهام (شكل ٢٠) فى المواضع القاتلة، كان يتجنب إظهار ملامح وجه الإنسان حتى لا تتعرف عليه الحيوانات، وبخاصة قرينة الفريسة، فجاءت رسوم الإنسان بطريقة مجردة. والعديد من هذه الرسوم السحرية ظهرت فى أجزاء كثيرة من العالم.

ففى كهف التاميرا فى شمال إسبانيا، الذى يرجع إلى الثقافة المجدلية Magdalenian Cultur (١٦٠٠٠ ق. م) - وهى ثقافة عرفت فى أنحاء أوروبا - وجدت صور لحيوانات مطعونة بالسهام. وقد رأى (فريزر)، (ريناخ) أن أمثال هذه الصور قُصد بها أن تكون سحرية، تأتى بالحيوان فى قبضة الإنسان، وبالتالى تأتى إلى معدته[٤٠]. وعلى جدران كهوف أخرى فى مناطق نهر الجارون فى جنوب فرنسا، وجدت أشكال لحيوانات مرسومة أو محفورة - بأسلوب طبيعى - للجاموس البرى والماموث. وكانت رسوم هذه الحيوانات ترتبط دائمًا برموز هندسية غامضة ترسم فى بعض الأحيان على الحيوانات نفسها [٤١]. وفى كهف الأخوة الثلاثة Les Trois Freres بفرنسا، صورة لرجل متنكر فى جلد ورأس حيوان (شكل ٢١)، ربما كان هذا قناعاً تنكرياً يرتديه الإنسان فى بعض الطقوس. وهذا الرجل يحتل مركزاً مهماً فى الجدار ليلفت الأنظار إليه، والمرجح أنه ساحر أو طبيب الجماعة. ومن الصعب أن نتصور رسم الساحر إلا فى نطاق طقس سحرى معين. وقد وجدت حراب نقش عليها أشكال الغزلان والماموث والوعول. ومن السهل أن نتعرف على الغرض من هذه الصور بأن تكون الحراب أقوى أثراً على الحيوان المرسوم عليها، وقد وجدت فى (Font - de - Gaume) صورة تمثل ذكر الرنة وهو يقترب من أنثاه، بينما فى (Tuc - d'- Au-doubert) وجدت نماذج من الصلصال لذكر البيسون يطارد أنثاه أيضاً[٤٢]، ومن المحتمل أن يكون ذلك بهدف الرغبة فى وفرة الغذاء.

طقوس سحرية حول رسم الحيوانات

من المعتقد أن جماعات العصر الحجرى القديم - وبخاصة فى الثقافة المجدلية - كانت تتجمع حول مداخل الكهوف، ثم تقوم بطقوس خاصة حول رسوم الحيوانات فى أغوار الكهف السحيقة، أو باستخدام بعض التماثيل الممثلة للحيوان. وقد وجدت تماثيل مكسورة عن عمد.. ربما كان هذا جزءاً من الطقوس التى كانت شائعة[٤٣]. ورقصات الخصب كانت معروفة لمضاعفة حيوانات الصيد، مثل الدب والخنزير البرى والغزال، وهى رقصات مسجلة بأسلوب طبيعى.

من الواضح إذن أن الدافع من الرسوم الكهفية للحيوانات ليس دافعًا جماليًا؛ فلم يقصد بها مجرد الفن الخالص أو ما يعرف بالفن للفن، بل كان الهدف إطلاق تعويذة سحرية؛ ذلك لأن هذه الرسوم لم تكن بالقرب من مداخل الكهوف، ولكنها كانت (فى أنحاء العالم) موجودة فى مؤخرة الكهوف، بعيدة عن الضوء، يظهرها ضوء صناعى. فالصيد، والحصول على الحيوان، كان هو الشكل الأساسى للاقتصاد فى تلك الفترة، والحيوان هو الفكرة المسيطرة على إنسان ذلك العصر. وقد عرض (هربرت وندت)[٤٤] رسماً لثور وحشى خطط شكله فى طينة لينة، وتدرب الصياد بعد ذلك على توجيه الطعنات إلى المواضع القاتلة فى هذا النموذج المجسم، حيث تبدو الطينة مليئة بالثقوب.

وفى إمكاننا أن نقول إن (رسوم الكهوف)، قامت على ثلاثة أنواع من الطقوس السحرية، الأول هو ما يعرف بـ (السحر الوجدانى) الذى يقوم على الاعتقاد بأن المشابهة أو الترابط معناهما المطابقة؛ فكأن الساحر، تبعًا لهذا المعتقد، باستطاعته إحداث تأثير عن طريق المحاكاة استناداً إلى (قانون التشابه)، الذى يفترض أن الشبيه يؤثر فى شبيهه عن طريق الترابط المعنوى، ومن ثم ينتج تأثيراً مماثلاً عند التطبيق أو الممارسة[٤٥]. فالرجل البدائى لا فرق عنده بين شىء وصورته فهما شىء واحد. والحيوان الذى غرست فى صورته السهام، قد تم قتله بالفعل وعملية صيده بعد ذلك هى مجرد إجراء شكلى؛[٤٦] وبهذا استطاع الإنسان فى العصور الحجرية الحصول على صيده من الحيوانات، أو التغلب على الوحشى منها عن طريق رسم صورها فى الكهوف مطعونة بالسهام والحراب.

والطقس السحرى الثانى الذى يمكن استنباطه من الرسوم الكهفية هو (السحر الإخصابى)، ويسعى هذا الطقس إلى وفرة الغذاء بزيادة عدد الحيوانات ويؤكد ذلك رسوم الحيوان التى ظهرت فى حالة حمل، أو تلك التى ظهرت بوفرة كبيرة على جدران الكهوف، وللغرض ذاته ظهرت رقصات الخصب التى سبق التنويه عنها.

أما الطقس الثالث فكان يتم بالتمويه على الفريسة أو التنكر فى جلدها؛ حيث ظهر (الساحر الأعظم) فى كهف الأخوة الثلاثة متنكراً فى جلد ورأس حيوان، كما أشرنا.

صور الحيوانات على قميص ابن النمرود

من القصص الطريفة، التى يتضح منها الحصول على الحيوان عن طريق التأثير فى صورة الحيوان ذاته، واحدة ذكرها إخوان الصفاء وخلان الوفاء[٤٧] فى رسائلهم، تقول القصة والحجة على راويها «كان عيصو بن إسحق صاحب صيد، وكان كلما خرج إلى الصيد خرج إليه ابن النمرود بن كنعان فيقول: صارعنى على أنى إن غلبتك أخذت صيدك، وكان على ابن النمرود قميص آدم، خرج معه من الجنة «وكان فيه صور لكل شىء خلقه الله من الوحش والطير ودواب البحر (وكان آدم إذا أراد صيداً وضع يده على صورته فى القميص، فيبقى هذا الشىء حائراً وواقفًا أعمى حتى يجىء فيأخذه) فكان كلما صارعه أخذ ابن النمرود عيصو بن إسحق فضرب به الأرض وأخذ صيده، فلما طال ذلك على عيصو شكا إلى أبيه إسحق، فقال له إسحق: صف لى القميص، فوصفه عيصو، فعلم إسحق أنه قميص آدم، وقال لابنه لن تغلبه ما دام عليه، فإذا جاءك يطلب المصارعة فقل له حتى تنزع القميص، فصارعه إذا فعل ذلك، فإنك تغلبه، فإذا غلبته فخذ القميص وعدْ. فلما قبل ابن النمرود ونزع القميص، ونزع عيصو ثيابه، ثم تصارعا، ضرب عيصو به الأرض ثم أخذ القميص ومضى يعدو، ولم يلحق به ابن النمرود. فقال إسحق لابنه لن يغلبك ما دام عليك».

طقوس سحرية للحيوان عند الجماعات المنعزلة

الكثير من الطقوس السحرية القديمة المرتبطة بالحيوان، نجد لها قرائن لا تزال تمارس عند الجماعات أو القبائل البدائية المنعزلة، والتى تتشابه فى ظروف معيشتها مع حياة الإنسان فى العصور الحجرية القديمة، وتعتمد فى قوتها على صيد الحيوان. فقبائل البوشمان بإفريقيا، وسكان استراليا الأصليين - وهم من القبائل البدائية المعاصرة - يعمدون فى الليلة السابقة للصيد إلى ممارسة بعض الطقوس الاحتفالية الراقصة، بقيادة ساحر أو حكيم القبيلة، ثم يرسمون على الرمال، أو على حائط صخرى بالمغرة، صورة للحيوان المراد صيده، سواء أكان هذا الحيوان كنجارو أو ظبى. ويجتمع الصيادون حول هذه الصورة ويغرسون سهامهم أو حرابهم فيها[٤٨]. ويعتقد رجال هذه القبائل بأنه بدون ذلك الطقس لن يتمكنوا من الصيد فى اليوم التالى.

وفى استراليا طقس سحرى آخر للصيد، يقوم على صناعة بعض الدمى من القماش أو الحشائش، التى تمثل حيوانات خاصة، يقوم بعملها ساحر أو طبيب القبيلة ويعلقها فى كوخه. ويبدأ الطقس بغرس سهم فيها، أو بإطلاق النار عليها. وبهذا المعتقد يتمكن القوم من السيطرة على الفريسة. ويمكن الحصول على النتيجة نفسها إذا استبدلت حركات طقسية بالصورة الرمزية[٤٩]. والرقصات السحرية الواقعية

التى تحاكى الفريسة منتشرة بين الاستراليين الأصليين، والكثير من قبائل الهنود بأمريكا الشمالية.

وكان لجلود بعض الحيوانات دلالة اجتماعية خاصة إلى جانب كونها وسيلة لإكساب صاحبها قوة خارقة، وتبعًا للمعتقد، فإنها تعمل على إبعاد الأرواح الشريرة لاستمرار الأثر الروحانى على الجلد بعد زوال الحيوان، وهذا يعنى - فى اعتقادهم - امتزاج قوى الأرواح الحيوانية بقوى البشر(٥٠). وبعض أنواع الجلود كانت تستخدم للتمويه على الفريسة للتمكن من الاقتراب منها. ففى بولينزيا كان صائد السمك من قبيلة ثلنجت Thlingit يضع على رأسه غطاء يشبه رأس عجل البحر، ثم يخفى نفسه بين الصخور ويصيح بصوت يشبه صوت الحيتان، فتأتيه عجول البحر، ومن ثم يتمكن من طعنها بسنان رمحه(٥١). وقد يكون ارتداء جلد الحيوان بهدف إكساب الصائد مظهراً مخيفاً يفزع الحيوان الذى يهاجمه.

الحيوان بوصفه طوطماً

يرى بعض الكتاب أن نقوش الكهوف إشارة إلى فكرة الطوطمية Totemism التى سادت العالم القديم(٥٢). والطوطمية - كنظرية - أسسها جون ماك لينان John Mclen-nan فى أواخر القرن التاسع عشر، فيقول إنها دور مر على كل القبائل البدائية شرقًا وغرباً، ولا يزال لها وجود عند القبائل البدائية المنعزلة. ويعد (تيلر) من أهم أصحاب الآراء فى موضوع الطوطمية(٥٣).

وفى النظام الطوطمى نجد أهمية خاصة للحيوان، والمصطلح يرجع إلى كلمة Ototemom وهى من لغة قبيلة تدعى أوجيبوا Ojibwa من قبائل الهنود الحمر، أطلقوا اسم طوطم على حيوانهم الخاص الذى يقدسونه، وعلى العشيرة التى تقدسه، وعلى كل عضو فى تلك العشيرة، وقد اشتق لانج J. Lang، وهو أحد علماء الأجناس، الكلمة المعروفة الآن بالطوطم Totem، ومنها جاء مصطلح الطوطمية.

وقد ظهرت هذه العقيدة فى أرجاء كثيرة من العالم القديم، فإلى جانب سكان أمريكا الأصليين، وبخاصة هنود أمريكا الشمالية، نجدها عند سكان استراليا الأصليين وعند الشعوب السامية فى شمال إفريقيا ووسطها، وفى جزر الملايو وبولينزيا وأندونيسيا والفلبين والهند الصينية والهند، وأن لها أشباهاً ونظائر فى كثير من ديانات العالم القديم وبخاصة ديانات اليونان والرومان. والطوطم غالبًا ما يكون حيواناً، والقليل يكون نباتاً أو جماداً. ونكاد لا نجد حيواناً فى الطبيعة من الجُعل (الجعران) المصرى إلى الفيل الهندوسى، لم يكن فى بلد ما موضع تقديس، وربما باعتباره إلهًا. ففى مصر القديمة (فى هيراكليوبوليس) كان (بابا) رباً للخصوبة يمثل فى صورة قرد، بينما كان المعبود يمثل فى صورة رجل برأس كبش ويعرف باسم (حرشف)، وفى (هيليوبوليس) كان (آتوم) إله الشمس يرمز له بطائر (البنو)، والذى يقال له فى الإغريقية (العنقاء) phoaeix .

وتخيل المصريون القدماء المحيط السماوى فى صورة (بقرة) هى حتحور، تغطى النجوم بطنها التى تشكل السماء، وكانت مدينة دندره (شمال الأقصر) مركزاً لعبادتها. وحتحور هى وجه السماء والبحر، وهى السيدة التى تقطن نهاية العالم، وهى أم لسائر المخلوقات. وكان (أوزيريس) يمثل فى صورة (ابن آوى) منتصبًا على حامل، ويعرف باسم فاتح الطرق، أما حورس فكان يمثل فى صورة (صقر)(٥٤). وفى الموروثات الشعبية نرى تعليلاً للزلزال بأن (الثور) الذى يحمل الدنيا، ينقلها من أحد قرنيه إلى الآخر على سبيل المراوحة، وفكرة الثور تمتد جذورها إلى الكنعانيين حيث كان كبير الآلهة (إيل El) يلقب بالثور الكبير، وهو أبو الآلهة الكنعانية الساكن عند منابع الأنهار، الآمر بزراعة اللفاح فى الحقول (وهو نبات تنسب إليه قوى سحرية فى اجتذاب القلوب)(٥٥)، إلى غير ذلك من الأمثلة التى لا تقع تحت حصر، وتدل على مكانة الحيوان عند الشعوب القديمة.

والطوطم هو الأب المقدس أو (الجد الأعلى) الذى تنتسب إليه القبيلة، فهم جميعًا من سلالته، وعلى حد تعبير دوركيم Dur Kheim إن ذلك الجد الأعلى قد خرج من الأرض كما يخرج النبات، ثم خُلقت له أعضاء بشرية، ثم أخذ يمشى على قدميه وأصبح إنساناً ذئبًا (على سبيل المثال)، فكل أفراد العشيرة قد انحدورا - فى اعتقادهم - من ذئب حقيقى، وهم إذن أخوة للذئاب الأخرى التى بقيت على حالتها الهمجية، أى حالتها الحيوانية الأصلية. فالعشيرة تعتقد أنها هى وفصيلة الذئاب من طبيعة واحدة، أى يتألف من أفرادها وأفراد هذه الفصيلة وحدة اجتماعية أو ما يشبه الأسرة الواحدة. وقد يعتقد بأن أفراد العشيرة انحدرت من زواج أب حيوانى بأم من بنى الإنسان، أو العكس، فجاءت طبيعتهم مزيجًا من الحيوان والإنسان(٥٦).

ومرجع النسب عند أهل الطوطم (الأم)، بينما (الأبوة) غير معروفة عندهم، ويؤثر هذ المعتقد على عادات الزواج فى القبيلة، فهو محظور بين أهل الطوطم الواحد، من حيث إنهم

أخوة يجمعهم دم واحد، ويرجع أصلهم إلى (الجد الأعلى) وهو الطوطم. ويستمد أفراد العشيرة العون من طوطمهم فى مناسبات كالحروب، ويقوم الطوطم بحماية القبيلة والدفاع عنها، وتبعًا للمعتقد فإن الطوطم ينذر أتباعه بقرب وقوع الأخطار التى قد يتعرضون لها، وذلك بعلامات وإشارات (على نحو ما سنرى فى الزجر والطيرة) عند العرب فى الجاهلية.

وتتخذ القبيلة من طوطمها رسمًا لها ولقبًا، ورمزًا يلتفون حوله، وقد يكون الإعلان عن اسم الطوطم شيئاً غير لائق، ولهذا يكنى عنه خشيةً منه واحتراماً له. ويقلّد أتباع الطوطم طوطمهم فى هيئته، ولهذا فهم يلبسون جلده أحياناً، أو يعلقون جزءاً منه على أجسامهم وبيوتهم. ويحرم صيد الطوطم أو إيذائه بأى شكل من الأشكال، أو أكل لحمه أو أى شىء من عناصره فى أجوافهم (إلا فى حالات خاصة)، ومن يخالف ذلك يعد فعله جرمًا يؤدى به إلى الموت، أو إلى عذابه عذاباً أليماً. ويستثنى من ذلك حالات منها:

* يمكن لأهل الطوطم أن يطعموا من طوطمهم فى المناسبات الدينية على أنه طعام ربانى مقدس، فهو بذلك يرمز إلى أكل الإنسان للإلة أكلاً تعبديًا؛ فقبيلة (غالا) فى الحبشة تأكل السمكة التى تقدسها فى احتفال دينى رصين، ويقول أبناؤها: «إننا نشعر بالروح تتحرك فينا إذ نحن نأكلها»[٥٧].

* ويباح أكل الطوطم فى حالة الدفاع عن النفس، خاصة إذا كان الطوطم مفترساً أو مؤذياً بطبيعته.

* إذا أشرف أتباع الطوطم على الهلاك، فيحق لهم أن يتناولوا من الطوطم ما يسد رمقهم فقط.

الطوطم الفردى

وإلى جانب طوطم العشيرة، تتخذ أفراد بعض العشائر طوطمًا فردياً، وهو غالباً ما يكون حيواناً، ويعتقد كل فرد فى هذه العشيرة أنه متلبس بجميع صفات طوطمه الخاص، ولهذا فهو يحمل سماته، وقد يظن أنه مؤهل لأن يستحيل إلى حيوان من فصيلة طوطمه الخاص، وقد يعتقد أنه وطوطمه شىء واحد، أو أنهما صورتان لكائن واحد، وأن كل ما يصيب إحدى الصورتين من حوادث يسرى أثره على الصورة الأخرى. وطوطم كل فرد يقوم بحمايته والإيحاء إليه بما سيعرض له من أخطار، ويدله بإشارات خاصة على وسائل المقاومة والخلاص.

رموز الطوطم

ويُرمَز إلى الطوطم بعلامات أو إشارات خاصة، وما يتم الاصطلاح عليه من رموز فهو يدل على الطوطم، وعلى العشيرة وكل فرد من أفرادها. رمز الطوطم قد يكون صورة مجسمة أو مرسومة له، وقد يرمز إليه بأشكال هندسية أو خطوط تم الاصطلاح عليها، وقد يكون الرمز جزءاً من جسم الحيوان مثل جلده، وقد يتخذ الجلد كاملاً بعد دباغته وحشوه. وبعض القبائل تقوم برسم الحيوان على الملابس أو الدروع، وربما يوشم على أجسامهم، وقد يلبسون جلده أو يرتدون قناعاً فى هيئته، ويحاكونه فى مشيته وحركاته وأصواته.

وقد لاحظ كاتب هذا المقال أن أكواخ المصريين فى بداية عهد الأسرات الفرعونية كانت من البوص أو الفروع النباتية، وكانت تقترب فى أشكالها من الهيئة الحيوانية (شكل ٢٢)، وكأنها وحوش ضخمة. وهى ملاحظة ربما تشير إلى ارتباط ذلك بأصول قديمة تتصل بالطوطم أو بعبادة الحيوان - وهذه الملاحظة مسئول عنها كاتب المقال - وهى مبحث ربما أفردنا له جانباً فى مقال أو مقام آخر. على أننا يجب أن نشير إلى أن النظام الطوطمى يختلف عن عبادة الحيوان، ففى عبادة الحيوان، يعد الإنسان نفسه من طبيعة بشرية تختلف عن طبيعة معبوده، ويعتبر نفسه شيئاً حقيراً إذا قيس بالإله، على حين أن النظام الطوطمى يجعل الإنسان والطوطم من طبيعة واحدة أى أن العلاقة بينهما ليست عبادة آلهة، بل علاقة أقرباء.

الرموز الحيوانية للعشائر فى غانا

وفى غانا نرى صورة من النظام الطوطمى بين قبائل الآكان هناك، فلايزال يوجد سبع عشائر تتخذ رموزها من الأشكال الحيوانية، وكل فرد من أفراد كل عشيرة يتميز عن أفراد العشائر الأخرى بالحيوان الذى تتخذه عشيرته رمزاً لها. وغالبًا ما تحفر صور هذه الحيوانات على رأس عصا الرجل الذى يمثل القبيلة فى البلاط الملكى، وهم رؤساء العشائر، وهذه العصوات تستعمل فى احتفالات العشيرة. والقائمة التالية[٥٨] توضح اسم العشيرة والحيوان الذى يرمز لها، والمغزى المرتبط بهذا الحيوان:

ويعتقد سكان جزر الملايو الحاليون بوجود كائنات غير بشرية يزعمون أنها تظهر فى صورة تماسيح، تسيطر على صحة الإنسان ورخائه، وعلى وفرة محصول الأرز. وفى (بورينو) يحدثنا تشارلس هوز Charles Hose أن الإبانيين

العشيرة		الحيوان	المغزى
آدونا	Aduana	الكلب	المهارة ـ البراعة
آسونا	Asona	الغراب	المجد فى الأرض
آسكييرى	Asakyiri	النسر	الكهولة ـ كبر السن
بنيتو	Benetu	الفهد	القوة ـ التماسك
آسينى	Asine	الخفاش	المكر والتردد
كوونا	Koona	الجاموسة	المهارة فى فحص الحدث أو التدقيق
أيوكو	Ayoko	الصقر أو الببغاء	اختطاف الطبيعة

Ibans، كلما أتوا أرضًا جديدة صنعوا تمثالاً لتمساح فى حجمه الطبيعى، أو لتنين فى شكل تمساح، يوضع على علم فى حقل مخصص لزراعة الأرز، ثم يقدمون لهذا التمساح الطعام والكساء ودم القرابين من الطيور والخنازير، ويعتقدون أنهم إذا خطبوا وده بهذه الطريقة بارك فى محصولهم، وأهلك جميع الحشرات التى تأكل أرزهم. وهذا التمساح أو التنين ـ فى معتقدهم ـ من ذوى قرابتهم، وهو عادة من آبائهم، وفى مقدوره أن **يسدى إليهم النعم** بما له من قوى خارقة للطبيعة اكتسبها **بعد موته**. وجملة القول إن التمساح فى هذه البلاد رمز لجميع القوى **الغيبية التى** تسيطر على أقدار البشر، حيث يعد التمساح القادر على منح الصحة والزمن والرخاء[٥٩]. وقد ظلت هذه المعتقدات أكثر من خمسين قرناً **فى بورينو**.

الطوطمية عند العرب (الرأى والرأى الآخر)

يذهب مجموعة من الباحثين إلى وجود النظام الطوطمى عند القبائل العربية فى عهدهم القديم، وقد اعتمدت بحوثهم على دراسة أسماء القبائل والعشائر العربية[٦٠] التى ترتبط بصلة ما بالحيوان، وهى تتخذ من هذه الصلة دليلاً على وجود النظام الطوطمى عند العرب قبل الإسلام، من هذه الأسماء (بنى كلب، النمر، الذئب، الفهد، الضبع، بكر، بنى ثور، بنى جحش، بنى ضبّة، بنى جعل، بنى يربوع، قريش بنى غراب، بنى عقرب...). ويعد (روبرتسن سمث) من أكثر المتحمسين لوجود الطوطمية عند العرب القدماء فى الجاهلية. ويرى أن فكرة العرب فى الجاهلية عن الجن هى تطوير فكرة الطوطم التى كانت فى عهد أقدم، ويميل إلى اعتبار ذلك نوعاً من الـ Animism[٦١]، وقد أشار بوجودها عند العبرانيين فى عهودهم القديمة، كما كانت عند البابليين وغيرهم.

ويعارض المؤرخ العربى جورجى زيدان ما توصل إليه سميث[٦٢]، وأوضح أسباب اعتراضه وذكر تفسيراً لوجود أسماء الحيوانات عند العرب، فيقول: إنه فى حالة البداوة الخشنة، يختار الناس لأبنائهم ما يعجبون به، أو ما يخافونه من الأجسام الطبيعية، ولاسيما الحيوانات، على ما يتوسمونه فى المولود من القوة أو الشجاعة أو الدهاء أو الدعة أو الخوف. فيختارون له اسم حيوان فيه مثل هذه الطباع، فيسمون الرجل الشجاع بالأسد، والسريع الوثوب بالنمر، ويسمون الفتاة اللطيفة بالغزال أو الحمامة، وجرى على ذلك معظم الأمم القديمة فى كل أنحاء العالم.

وقد جاء فى التوراة تلقيب يعقوب لأولاده حين جمعهم فى أخريات أيامه، فعبر عن أوصاف بعضهم بأسماء الحيوانات، فسمى يهوداً شبل الأسد، ويساكر حماراً، ودان ثعباناً، ونفتالى أيلة، وبنيامين ذئباً... فكان التلقيب بالحيوانات أمراً شائعًا عند الشعوب السامية، ومن بينهم العرب قبل

الإسلام، على أنهم ساروا عليه بعد الإسلام، فسموا حمزة عم النبى (ص) أسد الله أو أسد رسول الله، وكذلك على بن أبى طالب، وقد سموا مروان بالحمار لصبره.

وكانوا من ناحية أخرى يلقبون الحيوانات بأسماء الناس أو كناهم، فالفيل كنيته أبو حجاج، والأسد أبو الحارس، والذئب أبو جعده، والدب أبو رباح، والخنزير أبو قادم أو أبو عقبة، والثعلب أبو الحصين، والكلب أبو خالد أو أبو ناصح، والغزال أبو الحسين، والجمل أبو صفوان أو أبو أيوب، والثور أبو حاتم، والفرس أبو طالب، والبرذون أبو مضاء، والبغل أبو المختار، والحمار أبو زياد(٦٣).

وسواء تحققت الفرضية القائلة بوجود النظام الطوطمى عند إنسان الجزيرة العربية قبل الإسلام - والقائمة بالاستدلال بأسماء الحيوانات التى اتخذت أسماء للقبائل والعشائر والبطون - أم لم تتحقق، فمن المؤكد وجود صلة قوية بالحيوان آنذاك، وقد ظهر ذلك فى بعض أصنامهم، فذكر العلامة الألوسى فى تفسيره روح المعانى، فى رواية عن بعضهم، أن يغوث كان على صورة أسد ويعوق كان على صورة فرس، بينما كان نسر على صورة النسر(٦٤).

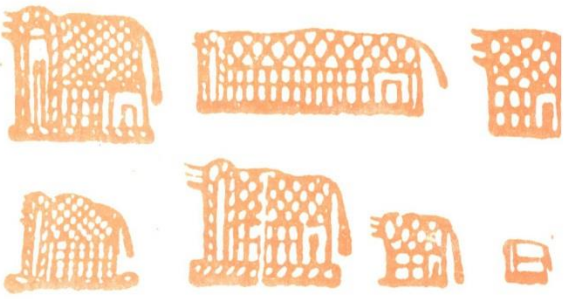
وأخيراً، فقد أخذ الطوطم يتطور فى صور علمانية، فكانت الحمامة والسمكة والحمل - فى رمزية العقيدة المسيحية إبان نشوئها - بقايا تمجيد الطوطم(٦٥)، بل إن الخنزير الوضيع كان يومًا ما طوطمًا لليهود السابقين للتاريخ، ثم أخذت الدول شعاراتها وشاراتها من بعض الحيوانات كالأسود والنسور، ووضعتها على أعلامها.

الجن فى صورة حيوان

سبق أن أشرنا إلى قول (روبرتسن سمث)(٦٦) بأن فكرة عرب الجاهلية عن الجن إنما هى تطوير لفكرة الطوطم الأقدم، ويبدو أن السبب فى ذلك أن الجن تتشكل بأشكال مختلفة منها الآدمية ومنها الحيوانية ومنها المركبة؛ ففى الصور الآدمية ما جاء عند أهل الأخبار من أن إبليس ظهر لقريش وهم فى دار الندوة يتشاورون فيما يفعلونه بالنبى (ص) من قتل أو حبس أو إخراج، فكانت صورته على هيئة شيخ نجدى(٦٧). ويتشكل الجن فى الكثير من الصور الحيوانية(٦٨) منها البهائم مثل الحمير والبغال والخيل والإبل والبقر والغنم، ومنها السباع كالأسود والذئاب والقطط والكلاب، ومنها ما هو على صورة الهوام كالحيات والعقارب، وعلى صورة الطير له أجنحة يطير بها، وربما عبر عن هذا بأنه ريح طيار، وقد يجمع بين نوعين أو أكثر من الصور (مركب) مثل خنزير له جناحان(٦٩).

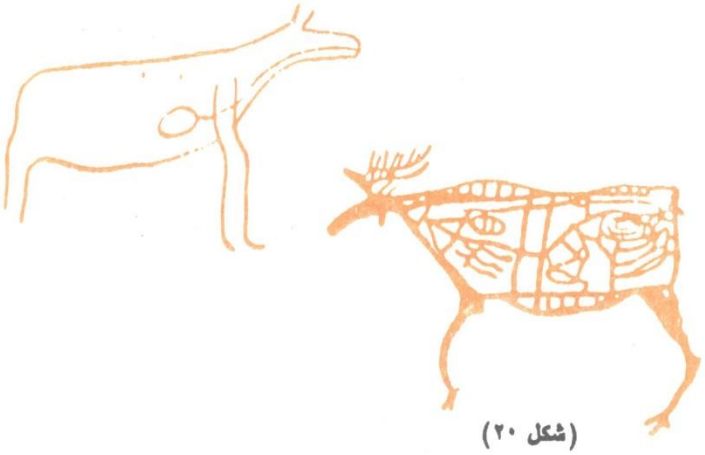
ومن الشواهد الباقية التى تؤكد صلة الإنسان بعالم الجن والحيوان، الاعتقاد السائد عند البعض بأن من الأطفال من يولدون (بسْ) إذا كانوا ذكوراً، أو (بسّة) إذا كن إناثًا، كما أن بعضهم يولد (سحلاة)(٧٠). ويعنى هذا أن أرواحهم تظهر فى مظهر إنسانى أثناء النهار، أما فى الليل فيتقمصون هيئة القط أو القطة أو السحلاة. وهم يزعمون أن (البسّة) نوع من الحيوان يشبه القطة، ولكنه يتميز عنها بشخصيته المزدوجة، ويُظن بأن الأطفال الذين يولدون بهذه الكيفية يحملون صفات الإنسان والحيوان، ويستمرون فى هذا حتى سن البلوغ، حيث يثبتون نهائياً على المظهر الإنسانى. ولا يزال الكثير فى البلاد العربية يعتقدون بأن القط الأسود هو نوع من الجن، وهناك قصص كثيرة يتضمنها الموروث الشعبى حول هذا الموضوع، فتقترن رؤية القط الأسود - وبخاصة فى الليل - بالشؤم فى فلسطين، للاعتقاد بأن له روحًا شريرة يجب الابتعاد عنها، وعدم النظر إليها، ولا يكون الحال كذلك نهاراً، فإذا ما قتل أحدهم قطاً عمداً أو سهواً، يسارع إلى النفخ على يديه، وهما مكورتان سبع مرات، فذلك فى ظنه يزيل الإثم الذى لحق به(٧١). وقد يرجع هذا إلى الاعتقاد القديم عند العرب فى الجاهلية، بوجود علاقة بين الإنسان والحيوان والجن، وكانت لهم معتقدات خاصة فى مسخ الأطفال وتبديل الجن لهم بأولادهم من ذوى العاهات.

والجن عند الشعوب السامية لها شعر كثيف، ولذلك قد تتمثل الجن فى صورة حيوانات مشعرة، وقيل لها (سعريم) فى العبرانية. وكان البابليون والآشوريون يعتقدون أنهم عرضة لأذى الجن المزعجين، فكانوا يعملون على مطاردتها بإقامة أسود منحوتة فى خارج القصور(٧٢)، (شكلى ٢٣، ٢٤)، ومن المحتمل أنه كان يدفن تحت عتبات البيوت تماثيل صغيرة من الفخار لكلاب الحراسة للوقاية من الجن، ولا تزال مثل هذه العادة تمارس فى أماكن كثيرة من الوطن العربى، خاصة عند البدء ببناء دار أو عند الانتقال إليها. وقد دعيت إلى احتفال من هذا النوع عند إحدى قبائل البدو فى منطقة مرسى مطروح. وفى ممارسات الزار(٧٣) فى مصر، تطلب الشيخة تقديم أضحيات إرضاءً للجن الذى يسيطر على روح المريضة، وتحدد الشيخة مواصفات الأضحية من طيور أو حيوانات لها علامات خاصة من غنم أو ماعز، وأحياناً تكون الأضحية ثوراً أو جملاً.



(شكل ٢٢)

أكواخ من الفروع النباتية (محتمل بوص وجريد النخيل)، كانت منتشرة فى بداية عهد الأسرات الفرعونية، وهى تحاكى فى هيئتها الأشكال الحيوانية، فتظهر وكأنها أفيال أو وحوش ضخمة.



(شكل ٢٠)

رسوم سحرية لحيوانات، ترجع إلى العصر الحجرى الحديث، يقصد بها إطلاق تعويذة للحصول على الفريسة عن طريق التأثير فى صورتها. يلاحظ الاهتمام بإظهار المواضع القاتلة (عن هربت وندت)

(شكل ٢٣)

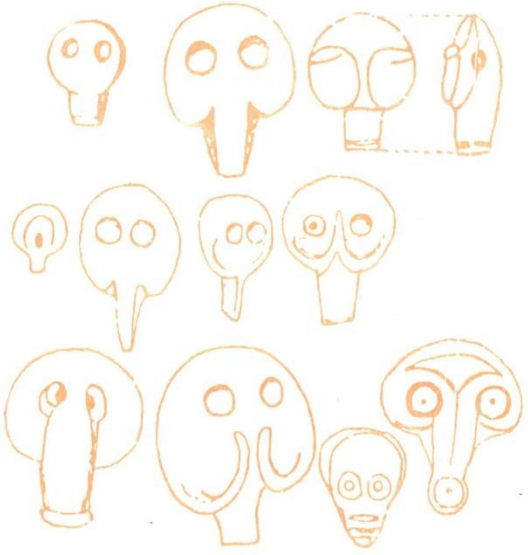
كلب حراسة من الفخار كان يدفن تحت عتبات بيوت البابليين والآشوريين

(شكل ٢٤)

رأس أسد وكان يقام خارج القصور، للاعتقاد بأن ذلك يحمى من الأرواح الشريرة والشياطين

(شكل ٢٥)

نموذج لكبد من البرونز سجل عليه أسماء معبودات أترورية قديمة كانت تستخدم فى قراءة الطالع



(شكل ٢٦)

تمائم على هيئة رأس الثور، وجدت أعداد كبيرة منها فى أبيدوس (نقلاً عن جون كابارت)

التنبؤ بالاستعانة بحركة الحيوان

ارتبط بالحيوان نوع من السحر عُرف بالزجر والطيرة، والزجر هو التفاؤل أو التشاؤم بالطير، وأما الطيرة فهو التفاؤل من أمر والتشاوم من آخر(٧٤)، وهو يعنى التنبؤ بالمستقبل من خلال ملاحظة حركة الحيوان. وكان هذا النوع من التنبؤ معروفًا عند الكثيرين من الشعوب القديمة، عرفه الكلدانيون والسومريون والحيثيون واليونانيون والرومان، كما كان معروفاً عند العرب وغيرهم من الشعوب. وقد تحدث عنه ابن الأثير وذكره ابن خلدون فى مقدمته، وقال هو «ما يحدث من بعض الناس من التكلم بالغيب عند سنوح طائر أو حيوان» فربطه بالكهانة الناشئة عن صفاء الروح ربطاً كاملاً(٧٥). والطيور والثعالب والأرانب من الحيوانات التى استعان بها الزاجر، فكان الرجل يعمد إلى واحد منها فيرميه بحصاة أو يصيح فيه، فإن ولاه فى طيرانه ميامنة تفاءل، وإن ولاه مياسرة تشاءم منه وتطيّر به(٧٦). وربما لاحظ الزاجر حركة الحيوان أثناء ذبحه وهو يرتجف رجفة الموت. وقد توسع أهل الزجر فيه حتى شمل كل المخلوقات، فحركات الإبل والخيل وسكناتها كلها ذات دلالة تنبؤية. وتشير الأساطير القديمة إلى أن (روملوس)(٧٧) زجر الطير عندما أراد إرساء حجر الأساس لمدينة روما، فنبأته الطير بأن الفأل حسن. ويذكر العلماء أن الأصل فى الطيرة هو زجر الطير، ثم صار للوحش(٧٨). وقال أحد شعراء الجاهلية:

عوى الذئب فاستأنست للذئب إذا عوى
وصوّت إنسان فكـــدت أطير

وروى أن أهل الجاهلية كانوا يقولون «الطيرة فى المرأة والدار والدابة»، وقد أبطل الرسول (ص) الطيرة، فكان يتفاءل ولا يتطيّر. وكانت العرب أعلم الناس بهذا العلم، وهو مدار أفعالهم وقانون حركاتهم وسكناتهم، وهم يقولون فى حركة الطير بعد الزجر إنها على أربعة أنواع: **السانح** وهى التى تؤخذ جهة اليمين، **والبارح** وهى تؤخذ جهة اليسار، **والناطح**، إذا استقبلهم الطير أو الوحش، **والقعيد** إذا جاءه من الخلف.

وهناك قصة تدخّل فيها الطير عند بناء القاهرة على يد جوهر الصقلى، فلما عزم على ذلك وضع قوائم خشبية على جهات المدينة، وربطت بينها حبال بها أجراس من نحاس، ووقف الفلكيون ينتظرون دخول الساعة الجديدة والطالع السعيد حتى يضعون الأجراس، وتصادف بغراب ووقع على الحبال فتحركت الأجراس، فظن البنائون أنها الإشارة، فألقوا ما بأيديهم من الحجارة، فصاح الفلكيون: «لا لا القاهر فى الطالع» وهم يعنون المريخ، واسمه عندهم القاهر، فقضى الأمر.

وتلجأ قبائل الإيبان والكنيه Iban, Kenyahs فى جزيرة بورنيو Berneo (٧٩) إذا ما عزمت على السفر لتعقد الصلح مع قبيلة أخرى؛ تلجأ إلى طقوس معقدة وطويلة لتتبين مما عساها تشاهده من طيران صقر فى السماء، هل يواتيهم الحظ فى عملهم أو لا يواتيهم.

التنبؤ بالاستعانة بأجزاء الحيوان

كان المصريون القدماء، كغيرهم من الشعوب القديمة مثل العبرانيين والكلدانيين والحيثيين، يقرأون الفأل فى أحشاء بعض الحيوانات، وقد وجدت فى آثار الحيثيين(٨٠) نماذج من الفخار على هيئة كبد الحمل، وعليها تقاسيم ونقوش تفسر طريقة قراءة الفأل فى كل جزء من أجزاء ذلك العضو، ووجدت نماذج لكبد الحمل أيضًا فى آثار البابليين مصنوعة من الفخار أو البرونز.

وكان كهنة الإغريق يفحصون أحشاء الذبائح، ويهتمون بالقلب والرئتين والمعدة والطحال والكليتين، وكانوا يسمون أعلى الكبد رأسه، ويعدون فصله عن بقية الكبد نذير سوء(٨١). ويعرف التنبؤ بالاستعانة بكبد الحيوان بالإنجليزية He-patscopy، والكلمة تتألف من بادئة Hepat ومعناها الكبد، ولاحقة Scopy وتعنى رؤية، والمعنى هو استنباط الغيب من دراسة أكباد الأضاحى التى تقدم للآلهة. وكانت بعض الطقوس اليونانية القديمة تقضى بأن يتقدم السائل بأُضحية حيوانية قبل سؤال الهواتف، وكان لليونانيين شهرة بالتنجيم والتنبؤ عن طريق الهواتف، عرف منها هاتف أبوللو بمدينة دلف، وهاتف زيوس بمدينة دودون، وكان لكل منهما كاهنات هن بمثابة وسطاء بين السائل والهواتف، وكانت أحشاء تلك الأضحيات تُفحص بعد نحرها لمعرفة الوقت الملائم لسؤال الهواتف. وأما إجابات الكاهنات على الأسئلة، فكانت مبهمة ورمزية(٨٢). وقد صنع الأتروريون القدماء نماذج للأكباد من البرونز سجلوا عليها أسماء معبوداتهم (شكل ٢٥)، واستخدموها فى تعليم قارئى الطالع. وفى بورنيو الحديثة(٨٣) انتشرت طريقة مشابهة للتى كانت عند البابليين والأتروريين القدماء، وذلك بأن يفحصوا كبد حيوان من حيوانات الغذاء، ثم يستدلوا من تركيب جسمه على ما يتوقعونه لأنفسهم من خير أو شر.

وفى الصين، عُرفت عظام الكهنة[٨٤] التى كان ينقش عليها كتابات تمثل توسلات موجهة إلى الأرواح لكى تنبىء عن حظ شخص ما فى أمر حرب أو صيد، أو غلة الأرض أو حالة الجو... وكانت هذه العظام تعالج قبل استعمالها بالمسح أو الصقل. وكان تسخينهم لأجزاء من سطوح هذه العظام المعدة للكتابة، يحدث بها شروخاً لها دلالتها عند كهنتهم.

ومن بين وسائل التنجيم التى عُرفت عند المصريين القدماء[٨٥] ربط ثلاث أو أربع قطع من عظام الحيوان بخيط، تُعلق معًا ثم تترك لتسقط على الأرض، ليلاحظ بعد ذلك الاتجاه الذى ترقد نحوه الوحدات، وبناء عليه يتم تفسير الموقف. وقد انتقل هذا التقليد إلى الرومان[٨٦] عن طريق إلقاء عظام صغيرة على الأرض، ومن ثم تفسر أوضاعها التى تستقر عليها. وقد أشار ابن خلدون[٨٧] فى مقدمته إلى استخدام العرب القدماء للعظام فى التنبؤ.

تمائم ودلايات سحرية حيوانية

منذ عصر ما قبل التاريخ فى مصر، وعبر العصور التالية، انتشرت أنواع كثيرة من التمائم من خامات متعددة منها العظم والعاج، وكانت على شكل الوعل وفرس البحر والسمكة، بوصفها كائنات مقدسة[٨٨] (وعرفت السمكة المنحوتة من عظم الحيوان باعتبارها تميمة لمنع الحسد فى إيطاليا، وهى تعد فى الوقت نفسه رمزاً للخصوبة)[٨٩]، وكانت هناك تمائم التماسيح والضفادع والطيور والعقارب وأبناء آوى وغيرها، ولكن التميمة على هيئة رأس الثور (شكل ٢٦) تعد من أقدم التمائم، وقد وجدت أعداد وفيرة منها فى أبيدوس[٩٠]، وكانت فى معظمها تميل إلى الهيئة المسطحة، وكانت الرؤوس فى شكل مكمم Mussle Form، ووجدت أنواع منها من العظم والعاج والعقيق الأحمر Carnelian، وقد عرفت تمائم رؤوس الثيران فى إسبانيا مصنوعة من البرونز، بينما كانت فى قبرص من الذهب. وفى بداية هذا القرن كانت جماجم البقر تعلق على بعض المنازل فى مالطة، كما كانت تعلق على أشجار الفاكهة فى البندقية والجزائر، وذلك لإبطال أثر العين الحاسدة.

وكانت الدلايات والتمائم السحرية فى عصر ما قبل الأسرات فى مصر تُعلق من ثقب أو أخدود (حز)، حيث تُربط بخيط وتعلق فى وضع عكسى، ومن غير شك أن هذا الوضع هو الوضع الأمثل لتمكين المرتدى من رؤية الدلاية أو التميمة فى وضعها الطبيعى[٩١].

خاتمة

استعرضنا صنوفًا من الأشكال الحيوانية التى رافقت نصوص وممارسات السحر الشعبى، وكان بعض هذه الأشكال رسومًا تشكيلية استعانت بها المصنفات السحرية لبيان (الوصفات السحرية)، والكثير من هذه الرسوم ظهر مفعمًا بالقدرات التشكيلية، وقد ذكرنا أن أصحابها يسمونها (طلسمات)، وهم يدعون أن علم الطلسمات يُلحق الرعية بطبيعة الملوك، ويلحق الملوك بطبيعة الملائكة[٩٢]!! بينما كان البعض الآخر من هذه الأشكال صوراً لفظية للممارس أثناء الطقس السحرى. وقد دأب أصحاب هذه المصنفات على كتم أسرار السحر، فهم يلغزون وصفاتهم، ويحرصون على عدم الإباحة به للكافة، وهم يقولون بأن الحكيم يصل إلى معرفة شفراتهم وألغازهم بفطنته وبطول خبرته، ويبدو هذا التحذير فى قولهم: «لو فعلنا ذلك لعظم ضرره، وبطل، بل أشرنا إليه حتى لا تقع الراسلة فى يد غير مستحق، فيهلك الحرث والنسل، ويفسد النساء، وتهتك الحرم، فلذلك ألغزناه وأعجمناه ..».

وبعد أن رصدنا جانباً من الظاهرة، كان علينا أن نبحث عن المنابع فى الثقافات المبكرة أو الجذور المعبدية القديمة التى نبتت فيها مثل هذه المعتقدات، والتى قد تكون شاركت فى تكوين الصورة الأخيرة، فتعرضنا للرسوم السحرية فى كهوف ما قبل التاريخ، والتى اعتبرت التعويذة الأولى حين استخدم الإنسان رسم الحيوان فى السحر لأول مرة. وذكرنا بعض الطقوس السحرية التى كانت تقام حول رسوم الحيوانات اعتقاداً فى تأثير ذلك عند صيدها والتغلب عليها. وقد ساعدنا فى تفسير ذلك ما وجدناه من ممارسات مشابهة عند بعض الجماعات المنعزلة التى تعتمد على صيد الحيوان. وتناولنا فكرة (الطوطم) باعتباره شديد الصلة بالحيوان أكثر من غيره، وألمحنا إلى الرموز الحيوانية للعشائر فى غانا، وخصصنا جانبًا لعرض بعض الصور الحيوانية للجن. وأخيراً تعرضنا لطرق التنبؤ بالنظر إلى حركة الحيوان أو أجزائه، مع ذكر أمثلة لتمائم ودلايات من رؤوس حيوانية للبركة والفأل الحسن. وفى المختتم نشير إلى وصايا بعض أصحاب المصنفات السحرية مما ورد فى كتاب البونى[٩٣] عن الطلاسم المصورة فى الأعمال السحرية، فقال ذو مقراط: «وأحسنوا التصوير فى الطلاسم المصورة فى الأعمال، فيكون مناسباً للعمل المطلوب..»، وقال دمرغاش فى منظومته: «واحكموا التصوير فى الأعمال لتبلغوا المقصود والآمال». وقال صاحب المنثور: «البشر جامع لكل بشر، والجن جامع لكل جن، والأملاك جامع لكل ملك، والحيوان جامع لكل حيوان».

الإحالات

١ ـ يُقصد بالأشكال التمثيلية، المخلوقات بأنواعها بما في ذلك الحيوان والنبات والجماد.. كما نقصد بالأشكال الحيوانية في هذا المقال، الحيوانات والطيور والحشرات والزواحف وما إلى ذلك من كائنات حية.

٢ ـ أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٧٨.

٣ ـ محمود نصار: غاية الحكيم للمجريطي (٣٤٣ هـ)، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٦ ـ ٢٣، ص ٤٧ ـ ١٦٧.

٤ ـ المرجع نفسه، ص ٥١.

٥ ـ المرجع نفسه، ص ٥٥ ـ ٦٠.

٦ ـ المرجع نفسه، ص ٦٢ ـ ٦٧.

٧ ـ أحمد بن علي البوني: شمس المعارف الكبرى، المكتبة العصرية، القاهرة، (١٢٩١ هـ) ج ١، ص ١٢.

٨ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، الألف كتاب (٤٤٨) مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ص ٩٨.

٩ ـ ابن هشام: السيرة، ط صبيح، القاهرة، ص ٩٨.

١٠ ـ راجع التشكيل الذي يضمنه امرؤ القيس في ديوانه، ٣٤.

١١ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٢٠.

١٢ ـ جولياس . أ. ليس: أصل الأشياء، ت: سعدية غنيم، الألف كتاب، ١٩٥٦، ص ٢٧٦.

١٣ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٥٧.

١٤ ـ محمود نصار: التحف الجوهرية في العلوم الروحانية، جـ ١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٠، ١١، ٤٩، ٩٨.

١٥ ـ إبراهيم شعراوي، الخرافة والأسطورة في بلاد النوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦٠.

١٦ ـ علم الجفر: علم يبحث فيه عن الحروف من حيث دلالتها على أحداث العالم (انظر: المعجم الوسيط جـ ١، ص ١٣١، ابن خلدون، المقدمة، ص ٣٣٤).

١٧ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٢٢.

١٨ ـ محمد بن منكلي: كتاب أنس الملا بوحش الفلا، مخطوط مطبوع، باريس، ١٨٨٠، ص ٤٨.

١٩ ـ كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، المطبعة العامرة الشرقية، القاهرة، (١٣١٥ هـ)، جـ ٢، ص ٣٠، ٣٩٦، ٣٩٧.

٢٠ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٩، ٢٠.

٢١ ـ محمود شاكر الألوسي: بلوغ الأدب في أحوال العرب، بغداد، ١٨٩٨، جـ ٢، ص ٢١٩.

٢٢ ـ عبد الرحمن إسماعيل: طب الركة، ط ١، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣١٠ هـ، ص ٢٧، ٤٣، ٩٧، ٩٨.

٢٣ ـ عبد الفتاح الطوخي: النور الرباني في العلم الروحاني، مكتبة القاهرة، ص ٢٧، ٤٣، ٦٩، ٩٨، ١٣٧.

٢٤ ـ نجاح هادي كبة: آثار من طوطمية الحيوان عند العرب، التراث الشعبي، العدد ٢، بغداد، ١٩٧٧، ص ١٢٣.

٢٥ ـ جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص٧٨٦، ٧٨٧.

٢٦ ـ المسعودي: مروج الذهب، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣٤٦ هـ، جـ ١، ص ٣١٩.

٢٧ ـ الزبيدي: تاج العروس في شرح القاموس، مصر، ١٣٠٦ ـ ١٣٠٧ هـ، جـ ٣، ص ٢١١.

٢٨ ـ الهجمة: مئة من الإبل، الراغية: الناقة، الثائلة: قطيع من الغنم، الثاغية: الشاة.

٢٩ ـ سورة المائدة، ١٠٣.

٣٠ ـ محمود شاكر الألوسي: مرجع سابق، جـ ٢، ص ٣٦.

٣١ ـ الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٥٧ هـ، جـ ٣، ص ٤١٥، ٤٣٩.

٣٢ ـ محمود نصار: التحف الجوهرية، جـ ١، ص ١٣٤.

٣٣ ـ ابن الحاج التلمساني المغربي: شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط ١، مكتبة صبيح، القاهرة ب ت، ص ٥٠، ١١٦.

٣٤ ـ عبد الفتاح الطوخي: إغاثة المظلوم في كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٧١.

٣٥ ـ ابن الحاج التلمساني: مرجع سابق، ص ١٠٠ .
٣٦ ـ المرجع نفسه، ص ١١٦ .
٣٧ ـ المرجع نفسه، ص ١١٧ .
٣٨ ـ المرجع نفسه، ص ١١٨، ١١٩ .
٣٩ ـ أندريه لورا جوران: فن حوائط الكهوف، رسالة اليونسكو، أكتوبر ١٩٧٢، ص ٣٠ ـ ٣٩ .
٤٠ ـ ول ديورانت: قصة الحضارة، ت: محمد زيدان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ج ١، ص ١٦٦ .
٤١ ـ جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٢٧٦ .
٤٢ ـ هارولدبيك وچون كلير: الأزمنة والأمكنة، ت: محمد السيد غلاب، القاهرة، ب ت، ص ٧٠ .
٤٣ ـ المرجع نفسه، ص ٧٠ وما بعدها.
٤٤ ـ Herbert Wentdt, A le Reche rche d' Adam. paris, La Table Ronde, 1953, pl. 18.
٤٥ ـ فوزى العنتيل: قوى السحر فى الحكاية الشعبية، المجلة، العدد ١٠٥، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٥، ص ٦٥ ـ ٧١ .
٤٦ ـ جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص٣٣١ .
٤٧ ـ رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر، بيروت، ب ت، م ٤، ص ٢٩١ .
٤٨ ـ جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٢٧٦، ٣٣١ .
٤٩ ـ المرجع نفسه، ص ٣٤٠ .
٥٠ ـ سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٣، ١٤ .
٥١ ـ ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٢ .
٥٢ ـ هارولدبيك وچون كلير: مرجع سابق، ص ٧٥ .
٥٣ ـ رالف لنتون: شجرة الحضارة، ت: أحمد فخرى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٧٤ .
٥٤ ـ على عبد الواحد وافى: الطوطمية ـ أشهر الديانات البدائية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣، ١٤ . انظر أيضاً رندل كلارك: الرمز والأسطورة فى مصر القديمة ت: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣٣، ٣٤، ٨٥، ٨٦، ١٢٨، ١٩٥ .
٥٥ ـ Chelds Brovard, Mythandond Reality in Old Testament, London, 1959, S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology, London, 1963, p 8.
انظر أيضاً، نسيب وهبة الخازن: أوغاريت، دار الطباعة والنشر ببيروت ١٩٦١، ص ٢٠٩ وما بعدها.
٥٦ ـ على عبد الواحد وافى، مرجع سابق، ص ١٣ ـ ٣١ .
٥٧ ـ ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٠٨ .
٥٨ ـ عبد المنعم شميس، كامل عبد المجيد: غانا ـ تقاليد وثقافات، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت.
٥٩ ـ إليوت سمث: فكرة الإنسان عن خوارق الطبيعة، (فى تاريخ العالم)، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣٦٤ ـ ٣٨٠ .
٦٠ ـ Robertson Smith, Kinship and Marriage in Early Arabia, pp. 120- 130, Religion of the Somites, 2nd, London, 1844, p 35.
٦١ ـ مذهب حيوية المادة، والاعتقاد بأن الروح أو النفس هى المبدأ الحيوى المنظم للكون.
٦٢ ـ جرجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامى، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٣٩، ج ٣، ص ٢٤٠ ـ ٢٦٦ .
٦٣ ـ المرجع نفسه، ص ٢٧٠ .
٦٤ ـ أحمد تيمور: التماثيل والصور عند العرب فى الجاهلية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢، ص ٣١ .
٦٥ ـ ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص١٠٧، ١٠٨ .
٦٦ ـ Robertson smith, Op cit, p.128.
٦٧ ـ راجع السيرة النبوية لابن هشام، جـ٢، ص ٨٩، وبها أمثلة كثيرة عن تشكل الجن فى صورة إنسان.
٦٨ ـ مصطفى عاشور: عقد المرجان فيما يتعلق بالجان، للإمام العلامة على بن برهان الحلبى الشافعى، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، ص ٣٨، ٣٩ .
٦٩ ـ جلال الدين السيوطى: لقط المرجان فى أحكام الجان، تحقيق: مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٨٧ .
٧٠ ـ يقال لها عند عرب فلسطين (أم بريص)، ويعتقد الفلسطينى أنه إذا ما ضرب السحلاة بكفه سبع مرات متتالية تكتب له حسنة لأن أم بريص ـ كما يقول الموروث الشعبى ـ جمعت الحطب وساعدت على إيقاد النار التى أعدت لحرق سيدنا إبراهيم عليه السلام (انظر: فؤاد عباس: معتقدات فلسطينية فى دائرة الفولكلور، التراث الشعبى، العدد ١، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٦٨ .

٧١ ـ المرجع نفسه، ص ١٦٧

٧٢ ـ كامبل طومسون: دولة بابل أيام حمورابى، فى تاريخ العالم، م ١، ص ٥٢٤.

٧٣ ـ فاروق خورشيد: الموروث الشعبى، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١٢ـ ١١٣.

٧٤ ـ المرجع نفسه، ص ٩٩.

٧٥ ـ المرجع نفسه، ص ٩٩، ١٠٠.

٧٦ ـ محمود شاكر الألوسى، مرجع سابق، ج ٢، ص ٢٦.

٧٧ ـ سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٣٦.

٧٨ ـ جواد على: مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص ٧٧٦، ٧٨٧.

٧٩ ـ إليوت سمث، مرجع سابق، م ١، ص ٣٦٤.

٨٠ ـ سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٤٤.

٨١ ـ ثروت عكاشة: مسخ الكائنات (ميتا مور فوزس)، للشاعر أوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٤٣.

٨٢ ـ سعد الخادم: الخرز الشعبى والعقائد اليونانية المرتبطة به، الفنون الشعبية، العدد ٦، مايو ١٩٦٨، ص ٩٦.

٨٣ ـ إليوت سمث، مرجع سابق، ص ٣٦٤.

٨٤ ـ ولتر فيرسرفس: أصول الحضارة الشرقية ت: رمزى يسى، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٨٣.

٨٥ ـ W.M.F. Petrie. The Making of Egypt, The sheldon press, London, 1939, p. 33.

٨٦ ـ سعد الخادم، الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٤٥.

٨٧ ـ ابن خلدون: المقدمة (٧٩٩ هـ)، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣٣٤.

٨٨ ـ أتين دريوتون وچاك فانديه: مصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ت: عباس بيومى، ص ٥٥ ـ ٥٨.

٨٩ ـ W.M.F. Petrie, Amulets, Constable & co. London, 1914, p 49.

٩٠ ـ jeon Capart, Primitive Art in Egypt, H. Grevel & co, 1905, pp.192-195

٩١ ـ Brunton, G. & Caton- Thompson: The Badarian Civilization and Predynastic Remains near Badari, British School of Archaeology in Egypt , 1928, p. 39.

٩٢ ـ رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ج ٤، ص ٣٠٥.

٩٣ ـ أحمد بن على البونى، مرجع سابق، ص ٤٨، ٥٣.

خرافات الهاوسا وعاداتها

(١)

محمد عبد الواحد محمد

يمثل شعب الهاوسا غالبية سكان الولايات الشمالية النيجيرية، وجنوبى جمهورية النيجر، كما يوجد كثير منهم فى غانا الشمالية وداهومى، وقد هاجر كثير منهم إلى جمهورية السودان.

ويقال - وفقاً لما جاء فى أسطورة من أساطيرهم - إن أحد زعمائهم الأوائل جاء من منطقة الشرق الأوسط - وكان اسمه بابانجيدا. كان الرجل أميراً، وكان يتصف بالشجاعة والجرأة، وحين وصل إلى منطقة دَاوْرَا، سمع بوجود ثعبان يقبع فى بئر الماء ويمنع الناس عن هذا الماء، فقتله بابانجيدا وخلص الناس من شره، وكان أن تزوجته ملكة دَاوْرَا، وأنجبت منه سبعة أولاد، كانوا حكام ولايات الشمال السبع. ويقال إن هذه الأسطورة تشير إلى احتمال وصول البربر إلى هذه المنطقة وامتزاجهم بأهلها منذ القرن الحادى عشر. ومن بين القبائل التى امتزجت بالهاوسا كذلك قبيلة الفولانى، لكن الهاوسا - رغم كل هذه العناصر الوافدة - حافظوا على تقاليدهم وأساليبهم فى الحياة، كما حافظوا على لغتهم، التى تعدُّ من أهم لغات غرب إفريقيا، وأوسعها انتشاراً، وهى تضم عدداً كبيراً من مفردات اللغة العربية، يصل إلى حوالى ٣٠٪ من مجموع مفرداتها. ولأهمية هذه اللغة أنشئ لها فى عام ١٨٩٢ كرسى بجامعة كمبردج، وكونت جمعية لدراستها.

وللهاوسا تراث غنى من الأدب الشفاهى، ولديهم ثروة من قصص الحيوانات والحكايات الخيالية، إلى جانب الأساطير المتنوعة، التى يفسر بعضها الأحداث التاريخية. ولقد بدأ الأدب المدون منذ مايزيد على مائتى عام باستخدام الحروف العربية. لكن الكتاب المحدثين يستخدمون الآن الحروف الرومانية، وإن كانت الكتابات الدينية ما تزال تستخدم الحروف العربية. والحقيقة أن العربية كان لها تأثيرها الكبير على الهاوسا وآدابها، ويتضح ذلك بصورة واضحة فى الإنتاج الشعرى.(١)

الحكايات الخرافية

يزخر تراث الهاوسا بعدد كبير من هذه الحكايات، والتى كانت موضع اهتمام الدارسين الإنجليز ممن أطلق عليهم المرحوم الدكتور على شلش (المستفرقين) . وها هو واحد من هؤلاء المستفرقين يقدم لنا من بين ما قدم سفراً عن خرافات الهاوسا وعاداتهم.. أما ذلك المستفرق فهو أ.جيه. إن. تريميرن A.J.N. Tremearne .

وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء: يضم الجزء الأول دراسة عن الفن الشعبى لدى الهاوسا، وعن الحكايات الخرافية والعناصر والمعانى التى تضمنتها هذه الحكايات.

أما الجزء الثانى فيضم مائة حكاية خرافية، وهى ما تعنينا هنا أساساً، وهى حكايات ترجمت من الهاوسا إلى الإنجليزية، مع إيراد الروايات المختلفة للحكايات والتى سمعت من مصادر أخرى.

ويضم الجزء الأخير ملاحظات وتعليقات على الحكايات التى وردت بالجزء الثانى، وعلى العلاقات القبلية، ولمحة عن نوع من حفلات الرقص التى تشبه الزار.

وفى مقدمة تمهيديه، يشير الكاتب إلى وجود مرحلتين متميزتين فى تاريخ الحياة الثقافية لشعب الهاوسا قبل الاحتلال الإنجليزى: مرحلة ما قبل الإسلام، ومرحلة ما بعد دخول الإسلام، ويؤكد أن فن الهاوسا الشعبى غنى بالموتيفات العالمية التى توجد بصورة أو بأخرى فى تلك الثقافات الأخرى – كثقافة الهند ودول اسكندنافيا وأمريكا وإيرلندا وغيرها، ولسوف نعرض لهذا عند تناول وعرض الحكايات الخرافية.

كذلك تشير الدراسة إلى تأثر مجموعة أخرى من القصص الشعبى عند الهاوسا بالثقافة العربية؛ حيث يمكن بسهولة تتبع آثار كليلة ودمنة، وكتاب الأغانى للأصفهانى، وقصص الأنبياء للثعالبى، وغير ذلك من تراث عربى وإسلامى فى هذه المجموعة.

وتمضى المقدمة لتوضح أن الأدب الشعبى العربى كذلك لم يكن مصدراً أقل أهمية مما سبق، لحكايات الهاوسا الشعبية؛ اعتمدت عليه كثيراً، كسيرة سيف بن ذى يزن وحكايات ألف ليلة وليلة. وتنتهى المقدمة بالتأكيد على أن المادة التى جمعت فى هذا الكتاب ينبغى ألا تؤخذ على أنها مادة إفريقية كلية، ولعله يعنى بالإفريقية، هنا الزنجية؛ فالثقافة الإفريقية تتضمن جزءاً من تراث إسلامى عام، وتتضمن قدراً من الأدلة التى تعين على تفسير وفهم طبيعة الوجود الإسلامى فى إفريقيا.

نماذج من بعض الحكايات

١ - كيف قتل أُوتَا دُودُو؟

(دودو هو غول أسطورى عملاق، يستطيع أن يزدرد أى عدد من الناس أو من الحيوانات. وقد يصور على هيئة تمساح أوثعبان ماء، وله القدرة على التشكل فى صورة انسان أو حيوان أو غير ذلك، كما أن وصف حاسة شمه بالقوة يشير إلى صفته الحيوانية) .

ملخص الحكاية

أقبل دودو إلى المدينة يتحدى أن ينازله أحد من أهلها، لكنهم خافوا جميعاً، وحين أقبل الليل اختبأ وافى أجران حبوبهم جبناً وفزعاً. لكن شاباً معيناً اسمه أوتا (أوتا معناه شخص شديد الصآلة) قبل التحدى، وكمن له فى مدخل بيت امرأة عجوز، وتهيأ لذلك بالتقاط سبع قطع من حجارة وضعها فى نار أشعلها لذلك، وحين جاء دودو إلى بيت العجوز وانحنى ليدخل، ألقم أوتا فمه.. حجراً، فابتلعه، ثم ارتد واقفاً، وأخذ يتحدى ثانية قائلاً ،من هو ندّ لى فى هذه المدينة ؟، ويعلن أوتا أنه ذلك الند، ويحاول دودو ولوج مدخل دار العجوز ليلتهم أوتا، لكن أوتا يلقم فمه حجراً آخر، فلما ابتلعه ارتد وانتصب واقفاً يردد التحدى.. وتتكرر العملية، حتى أفرغ أوتا حجارته السبعة فى جوف دودو، فيتوقف دودو بباب العجوز ويظل واقفاً طوال الليل. وعند الفجر يخر قتيلاً، ويخرج أوتا ليقطع ذيله ويحتفظ به.

وفى الصباح، وعندما خرجت النسوة من دورهن متجهات إلى الغدير، وشاهدن دودو قتيلاً، وضعن أيديهن على أفواههن وأطلقن صيحات إنذار (يو- يو- يو) .

وحين تناهى الخبر إلى مسامع الملك، أمر ضاربى الطبول بقرع طبولهن لتجميع الناس، كما أمر جنده بالذهاب إلى حيث يوجد دودو للتأكد من أنه قتل، والبحث عن قاتله ليمنحه مكافأة على شجاعته. وأخيراً يتم العثور على أوتا ويساق إلى الملك ومعه ذيل دودو بوصفه دليلاً على قتله إياه. فيمنحه الملك عشرة من عبيده، ويزوجه ابنته ويقيم له داراً يتزوج فيها، ويعيش مع امرأته.

أوجه الشبه بين أوتا وچاك

يرى تريميرن أن حكاية أوتا هذه شبيهة بحكاية چاك قاتل العملاق، وهى حكاية من أصل شمالى، عرفت فى إنجلترا منذ أزمنة بعيدة.

وجاك ابن لفلاح من كورنوول، رزق قوة خارقة، وكان من أول أعماله الخلاص من عملاق جبل كورنوول وذلك بسقاطه فى حفرة حفرها فى الأرض وغطاها بالأغصان والتراب. ثم تمكن بعد ذلك من إحراز معطف يخفيه عن الأنظار حين يرتديه، وحذاء إن لبسه يجعله سريع الخطو بطريقة غير عادية، وسيف ذى قوة سحرية، وبهذه الأدوات تمكن جاك من القضاء على كل عمالقة بلدته. (٢)

حكاية أوتا وسندريلا

يحاول تريميرن أن يربط كذلك بين هذه الحكاية وحكاية سندريلا؛ ذلك أنه قدم رواية أخرى لحكاية أوتا، بدايتها مختلفة، لكنها تلتقى فى النهاية بالرواية الأولى، وإن زاد عليها الرواة عنصراً جديداً، وهو أن أوتا حين قضى على دودو ترك حذاءه بجوار جثته ومضى . وأخذ الملك يبحث عن صاحب الحذاء، فدعا أهل المدينة وجعل كلاً منهم يجرب الحذاء دون جدوى، ثم يأتى رجل إلى الملك ويخبره أنه بقى شاب بدار المرأة العجوزلم يجرب الحذاء، واستدعاه، الملك وسط استنكار حاشيته، الذين رأوا أن دودو الذى عجز عن قتله أعتى الرجال، لا يمكن لفتى صغير أن يتغلب عليه. لكن الملك رأى أن المحاولة لن تضر، وحين يجرب أوتا الحذاء يتبين أنه على مقاسه تماماً .. فهو حذاؤه الذى تركه من قبل بجوار جثة دودو . ومن هنا كان وجه الشبه بين حكاية أوتا وحكاية سندريلا .

٢ ـ الفتاة التى تزوجت ابن دودو

عاد رجل إلى مدينته بعد رحلة قام بها، واتجه إلى الملك مباشرة وأبلغه أن الوثنيين يتأهبون لقتاله، وأنه لن يستطيع الوصول إليهم لوجود نهر يمنعه من ذلك . وراح الملك إلى النهر ونادى: « أيها النهر .. دعنى أسمع الذين هم فى باطنك أننى جئت راجيًا أن يدعونى أعبر، حتى أتمكن من الوصول إلى الوثنيين ومحاربتهم » . وارتفعت أصوات من الماء تسأل: «ماذا ستهبنا لو مضيت للحرب؟» .. فقال: « لو أننى ذهبت وحاربت ووهبنى الله النصر وعدت لأزوجن ابن ملك النهر من ابنتى التى هى من صلبى» . فأعلنت الأصوات موافقتها وانزاح الماء جانباً، وفتح له النهر ممراً يعبر منه . وبعد أن ذهب الملك إلى الوثنيين وحاربهم وانتصر عليهم وأسر عدداً كبيراً من عبيد مدينة أعدائه، عاد وعبر النهر إلى مدينته، وهنا ارتد الماء وعاد إلى جريانه المعتاد .

مضت الأيام، وباع الملك العبيد الذين أسرهم، لكنه لم يتصل بالنهر، ولم يفاتحه فى موضوع الوعد الذى كان قد وعده به . فغضب النهر وأخذ ماؤه يرتفع ويفيض حتى اقترب من المدينة، وفزع الناس وأعلنوا أن النهر سيدمر مدينتهم . وهرع الملك إلى النهر وخر ساجداً وقال له: « فلتصبر أيها النهر، فابنتى لم تعد بعد مهيأة للزواج، وعليك أن تنتظر بعض الوقت» ، وهنا انحسر الماء وهبط .

عاد الملك إلى قصره، واتجه إلى زوجته الأولى وخاطبها قائلا :

« يا كبيرة أزواجى، هلا أعطيتينى ابنتك لأهبها لسكان النهر؟» فرفضت فاتجه إلى الزوجة الصغرى وقال لها « جئت إليك متوسلاً .. أعطينى ابنتك شفاعة لله» فردت عليه وقالت «حسن جداً .. لمن أنتمى أنا وابنتى؟.. ألسنا ملك يديك؟ .. خذها وأعطها إياهم» . وأحضرت البنت، وجهزت بحبات الكولا وبالنقود، وأعلن الزواج وأمر الملك عشرة من رجاله باصطحابها إلى النهر، وهناك طلبوا من البنت أن تسجد، ثم قالوا: « أنتم ياسكان النهر .. تطلعوا إلى العروس الجميلة التى جئنا بها، ثم مضوا عائدين إلى المدينة وقد تركوا البنت بجوار النهر، وما إن اختفوا عن الأنظار حتى خرج سكان النهر من الماء، وأمسكوا بيد الفتاة وأدخلوها الماء، وذهبوا بها إلى قصر دودو ملك النهر، وبمضى الوقت أخذ أبناء سكان النهر يتعرفون عليها، ثم تعودوا على أن يلهوا معها بعد ذلك .

مضت الأيام وأنجبت الزوجة الصغرى لملك المدينة طفلة، وكبرت الطفلة وشبت عن الطوق، لكن أبناء الملك من زوجاته الأخريات أخذوا يسخرون منها ويقولون لها: « نحن نبغضك لأن أختك ألقى بها فى النهر» . وحين سألت أمها عن حقيقة هذا الأمر، قصت عليها الحكاية، فقالت البنت: «لعل الله يجمعنا سوياً » .

وفى يوم من الأيام ذهبت إلى السوق لتشترى شيئاً تأكله، فجلبت نبتة صغيرة من اليقطين (فرع العسل) وأتت بها إلى مبضة المسجد، وغرستها فى حفرة وقالت لها: « يانبتة اليقطين، أريد منك أن ترشدينى إلى مكان أختى» . وهكذا أخذت النبتة تنمو، وبدأت تزحف ممتدة خارج المدينة، وصارت تستطيل وتستطيل إلى أن وصلت إلى بيت الأخت، ثم تسلقت البيت، ثم أزهرت وأثمرت. وفى اليوم التالى قالت البنت الصغيرة لأمها: « إنى ذاهبة أبحث عن أختى» . فسألتها: «أو تعرفين أين هى ؟» . فأجابت الابنة « سأتبع هذه اليقطينة، فهى سترشدنى» . وبينما كانت تتهيأ للذهاب قالت لها أمها: «حسن جداً، امضى، وإذا كنت قد تحملت فقدان الكبرى فإنى على يقين من قدرتى على تحمل ضياعك أيتها الصغرى » .

وهكذا، تتبعت البنت نبتة اليقطين، وظلت سائرة إلى أن وصلت إلى شاطىء النهر فقالت: « حقاً!.. أهذا مكان أختى؟» ثم أغمضت عينيها وألقت بنفسها فى الماء . وفى هذه اللحظة سمعت أختها صوت ارتطامها بالماء، وحين خرجت، رأت أمامها كائناً بشرياً، فأخذتها بين ذراعيها، وحملتها إلى بيتها . وحين استردت الصغيرة وعيها سألتها: « من أين أنت؟»، فأجابت الأخت: « إننى من بيت الملك». فسألتها الصغيرة: «ومن أبوك ؟» فأجابت: « أبى فلان الفلانى». فقالت الصغيرة: «آه يا أختاه .. لقد صرت موضع سخرية، واعتاد الناس أن يقولوا إنك هلكت فى النهر، وهذا سبب مجيئى إليك». ثم انخرطت الاختان فى البكاء .

عندئذ اقترب ابن دودو، وسمعتاه يأتى إليهما، فقالت الزوجة لأختها: «اجرى، واختبئى لئلا يراك زوجى». فنهضت البنت واختبأت تحت السرير الطينى، وما إن غطتها أختها بقطعة من قماش حتى وصل ابن دودو ودخل الغرفة، وحيا زوجته ثم قال « إننى أشم رائحة إنسان فى بيتى» فردت الزوجة وقالت: « لا أجد هنا سواى». فقال: « كلا .. إنه شخص غريب » فقام وأزاح قطعة القماش وأمسك بالبنت وقال لزوجته: « نحن إذن لدينا زائرة دون أن تخبرينى، أتريدين إخفاءها عنى؟» فقالت « أجل إنها أختى » . وهكذا عاشوا معاً خمسة أيام، وصادقت البنت ابن دودو، وأخذت تلهو معه .

وفى صباح يوم قالت: « يجب أن أترككم وأعود إلى البيت» فقالت أختها: «حسن جداً، لكن عليك أن تنتظرى حتى يعود صاحب البيت لأخبره، وعندئذ تعودين إلى البيت». ولما عاد ابن دودو وعلم بالأمر وسألها: «أستغادرين فى الغد يافتاة؟ فقالت: « نعم يجب أن أمضى غداً؛ خشية أن تفجع فى أمى».

فطلب من زوجته أن تأخذها فى الغد وتضعها داخل مخزن القمح كى تحصل على سلتين صغيرتين لكل منهما غطاء . وفعلت الزوجة ما أمرته زوجها، وحين أخذت السلتين قالت لها « بلغى تحياتى لكل أهل البيت» .. ثم أخرجتها من الماء، وصحبتها مسافة قصيرة ثم قالت لها أخيراً: « عندما تخرجين من تلك الغابة سترين أمامك تلاً منخفضاً، وحين تبتعدين كثيراً ألقى إلى الأرض بالسلة التى فى يمينك، وعندما تعبرين الغابة الأخرى وتصلين إلى تل آخر، اكسرى السلة التى بيسراك» ثم افترقا، وعادت الأخت الكبرى إلى زوجها فى الماء .

وهكذا مضت البنت فى طريقها إلى أن وصلت إلى التل الذى أشارت إليه أختها، فكسرت إحدى السلتين الصغيرتين وفى الحال، بزغ منها قطيع وعبيد وخيل، فرفعها العبيد وأركبوها حصاناً وحين وصلت إلى التل الآخر كسرت السلة اليسرى، وفى الحال خرج منها جمال وحمير وبغال وطبالون وعازفو نفير وأبواق، لقد ظهر منها كل ما يخطر بالبال، وهكذا انطلقت ثانية متجهة إلى موطنها لكنها بعثت بثلاثة رجال إلى أبيها وقالت لهم « أبلغوا الملك ألا يفرحين يسمع ضوضاء ضيوفها، وأنها ليست سوى ابنته التى كانت قد رحلت لترى أختها» .(٣) وأقبل الرسل إلى الملك وأبلغوه بالخبر، وحينما وصلت اصطف الجميع لتحتيها . ثم ترجلت واتجهت إلى القصر .

حين عرفت الحكاية، قالت إحدى الأخوات: « وأنا أيضاً سأذهب لزيارة أختى» وغرست نبتة يقطين فى ميضة المسجد ونمت اليقطينه، وزحفت إلى النهر، ودخلت الماء وتسلقت بيت الأخت، وحين خرجت الأخت من المنزل قالت « ياأهلاً، لقد حصلت على يقطينة» فقال ابن دودو « عظيم، أبقيها لنفسك» ثم مضى يقول « يجب أن أخبرك بشىء فى اليوم الذى تبوحين فيه باسمى لأحد سألك عنه، لن ترى وجهى ثانية » .

ومن ناحية أخرى راحت البنت الأخرى لأمها وقالت «سآخذ طريقى فى صباح الغد لأزور أختى» فمنحتها الإذن . وهكذا انطلقت فى صباح اليوم التالى، وحين وصلت إلى النهر، ألقت بنفسها فيه .

وخرجت أختها من بيتها والتقطتها وسألتها: «ومن أين أنت أيضاً؟» . فأجابت « من بيت الملك » ، فأخذتها أختها عندئذ داخل المنزل وأجلستها . وعندما نهض ابن ملك النهر ودنا من البيت، طلبت الزوجة من أختها أن تختبئ، فرفضت البنت قائلة: « لن أفعل ذلك، تريدين منى أن أختبئ حتى لا أرى زوجك؟» . وحين دخل الزوج إلى الكوخ ورأى زائرة جالسة، خرج ثانية دون أن يتفوه بكلمة واحدة .

وفى الحال، قالت البنت لأختها إنها يجب أن تعود فى الغد، قالت الأخت: «حسن جداً، لكن عليك بالبقاء حتى يعود صاحب البيت ويودعك» . وهكذا قالت الزوجة فى الصباح لزوجها إن أختها ستعود إلى بيتها، فقال: « حسن جداً، خذيها إلى مخزن القمح، ودعيها تأخذ سلتين صغيرتين » ونفذت الزوجة ما أمر به زوجها، لكن البنت قالت: « توجد هنا سلال كبيرة، ومع ذلك تطلبين منى أن آخذ سلتين صغيرتين!» وكان أن أخذت واحدة من السلال الكبيرة، وأخرجت من مخزن القمح محتجة، ثم قال ابن دودو لزوجته: « اذهبى معها وضعيها على أول الطريق» .

وهكذا وضعت الزوجة أختها على أول الطريق إلى بيتها وقالت لها، «انظرى إلى ذلك التل، حين تصلين هناك ارمى بهذه السلة». وارتدت الزوجة إلى الماء، بينما مضت البنت الأخرى فى طريقها، لكنها كسرت السلة فى الحال؛ فخرج منها حصان أعرج، وحمار وعبد، كل منهما أعمى، وكذلك عنزةعرجاء . وهكذا انطلقت البنت إلى بيتها شديدة الغضب .

تعليق

يشير تريمير إلى أن استخدام نبات متسلق فى هذه الحكاية يجعلها شبيهة بحكاية جاك وحبة الفاصوليا، وهى حكاية للأطفال قائمة على أساس أسطورة واسعة الانتشار وجدت بين هنود أمريكا الشمالية وقبائل جنوب إفريقيا. وتقول الحكاية إن ابن امرأة أرمل قايض بقرة أمه بملء قبعة من حبات الفاصوليا، وغضبت أمه لذلك وألقت بحبات الفاصوليا من النافذة . وفى صباح اليوم التالى، نما ساق لحبة من هذه الحبات واستطال حتى وصل إلى السحاب، فتسلقه جاك، ولدهشته شاهد بلداً غريباً، وفيها دلته جنية إلى بيت العملاق الذى قتل أباه . ويقوم جاك بسرقة دجاجة العملاق وكانت هذه الدجاجة تبيض ذهباً؛ كما سرق قيثارة كانت تعزف بمفردها، وأكياساً مليئة بالجواهر، لكن العملاق اكتشفه أخيراً، فتعقبه فوق ساق الفاصوليا، لكن بمجرد أن وصل جاك إلى الأرض حتى قطع ساق الفاصوليا بفأس، فسقط العملاق ميتاً. (٤)

وإضافة إلى هذا، فإن الحكاية تتضمن بعض عناصر من حكاية ابنة يفتاح، وهى حكاية عبرية، وكان يفتاح قد خرج لمحاربة بنى عمون، ونذر للرب قائلاً: « إن دفعت بنى عمون ليدى، فالخارج الذى يخرج من أبواب بيتى للقائى عند رجوعى بالسلامة من عند بنى عمون يكون للرب وأصعده محرقة». وانتصر يفتاح، وحين عاد إلى بيته « إذا بابنته خارجة للقائه بدفوف ورقص، وهى وحيدة، ولم يكن له ابن ولا ابنة غيرها. وكان لما رآها أنه مزق ثيابه وقال: آه يابنتى، قد أحزننى حزناً وصرت بين مُكَدِّرِىَّ، لأنى فتحت فمى إلى الرب ولا يمكننى الرجوع». ونفذ يفتاح نذره وضحى بابنته قرباناً للرب (٥).

كذلك يشير تريمير إلى أن الحكاية تذكرنا بقصة شق موسى عليه السلام للبحر الأحمر. وأن دودو هنا شبيه بالعملاق الذى يتشمم رائحة دم الرجل الإنجليزى، فيتبعه ويطارده .

ولكن ما تفسير هذا التشابه بين بعض حكايات الهاوسا وبين غيرها من الحكايات الأوروبية؟ .. هل هو وحدة المصدر الذى نادى به تيودور بنفى؟ أم « أن الظواهر الفولكلورية تنشأ فى البيئات البدائية المتعددة والمنفصلة تماماً بالطريقة نفسها وعلى المنوال نفسه، وإن اختلفت فى الجزئيات والتفاصيل باختلاف البيئات نفسها، كما أشار إلى ذلك الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه الموروث الشعبى. (٦)

إنه موضوع يحتاج إلى نظر الباحثين المختصين.

الهوامش

١ ـ راجع African Encyclopedia, Oxford University Press, 1974.

٢ ـ راجع The Oxford Companion to English Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford 1978.

٣ـ أرادت أن تطمئن أباها حتى لايظن أن القادمين ليسوا سوى جنود جيش جاء ليخرب مدينته، فيفر هارباً من المدينة.

٤ ـ The Oxford Companion to Endlish Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford, 1978.

٥ ـ سفر القضاة، الإصحاح الحادى عشر، الآيات من ٢٩ إلى ٤٠ .

٦ ـ فاروق خورشيد، الموروث الشعبى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، صفحتا ٢٠، ٢١ .

التقييم الجمالى للنحت الأفريقى

د. عز الدين إسماعيل أحمد

يعد «ألبرت كومبسن بيرنز»، من مدينة ميريوت بولاية بنسلفانيا، من طليعة الذين أحسوا مبكراً بالنحت الإفريقى وبالقيم الكامنة فى طبيعته.

ولقد تعرف بيرنز على «بول جاليوم» و«توماس مونرو» وشاركهم الحماس والاهتمام بهذا الاتجاه الفنى الجديد فى العالم، وتعد المجموعة التى يقتنيها بيرنز من أجل المجموعات الفنية الموجودة للنحت الإفريقى فى الولايات المتحدة، ويحتوى الجزء الأكبر منها على أعمال فنية من منطقة تمتد من السنغال حتى أنجولا، ومن إفريقيا الغربية حتى السودان والكونجو «البلجيكى»، وتمثل هذه المجموعة المكونة من ١٢٥ قطعة فنية أعمال خمسين قبيلة مرتبة ترتيباً أبجدياً - ابتداءً من الأشانتيز حتى البورياس تمثيلاً صادقاً.

إننا لا نهدف من هذه الدراسة القيام بعملية مسح لهذه المجموعة أو وضع بعض الفروض والتخمينات ثم إثباتها وبلورة نتائجها فى قواعد جمالية يمكن إدراكها وتمييزها لكى نسلم بالأفكار المدروسة حول أهمية الفن الإفريقى. إننا نعتقد اعتقاداً راسخاً أن معظم الدراسات السابقة عن النحت الإفريقى قد أغفلت بعض الحقائق الجمالية، كالمرونة، التى أصبحت اليوم أكثر وضوحاً عن ذى قبل. وإذا أردنا أن نحدد موضوعنا تحديداً واضحاً فإننا نقول: إن النحت الإفريقى هو فن يعبر تعبيراً جمالياً وناضجاً عن الكرامة الإفريقية، وإذا عنّ لنا أن نصف الجمال الإفريقى فعلينا، إذن، أن نتفق مع «ليوستين» فى قوله: «إن الجمال هو تفوق الأشكال المختلفة، أو على العكس هو تجسيد الأشكال المختلفة فى نموذج واحد..»

ومثل هذه العبارة لا تترك مجالاً للجدل حول مظاهر الجمال التى غالبًا ما ترتبط بأنماط ثقافية معينة، وعلى هدى هذا الرأى الجمالى يمكننا تقييم الجمال على ضوء علاقاته الكلية بجميع مظاهر الطبيعة، وليس على ضوء المنعزل أو المحرف أو المبالغ فيه، وبهذا نحمل أنفسنا على تقبل هذا الفن بوصفه تجربة متكاملة..

والنحت الإفريقى يجب أن يرتبط بقيم جمالية - وهذه القيم سنتولى توضيحها فيما بعد - فإذا سلمنا منطقياً بهذه المقدمة التى تنادى بالفهم الجمالى للنحت الإفريقى إلا أننا يجب أن نحس ذلك تماماً.. إن تحديد معالم التجربة يتطلب منا القدرة على أن نحس إحساساً كاملاً بالموضوع الذى يثير اهتمامنا، وهنا يبدو واضحاً أننا سنضع فى اعتبارنا قدرة الإنسان على الرؤية وردود الفعل عنده للمنبهات الحسية، كما يجب أن نضع فى اعتبارنا، أيضاً، الصعوبة التى تنشأ من تصورنا لصورتين فى وقت واحد؛ فالصورة التى تتلقاها العين يفترض واقعيتها إلى حد كبير، أما الصورة التى يراها العقل عن طريق التخيل

فمن المحتم أن تكون بمنأى عن الواقع، وهى تتأثر بوضوح الوصف من ناحية، وبما نخلعه دائماً على الأشياء اللا مرئية من أوصاف مثالية. ونحن لا نستطيع أن نطابق أبداً بين هاتين الصورتين، وحتى لو أمكننا ذلك فغالباً ما تفسد علينا اللمعية فى انحراف الصورة.. وهذا التناقض فى التصور ينبغى تصفيته لو أردنا الرؤية بلا تحيز لشكل القريب أو المختلف أو الجديد، فإذا كنا نميل إلى التأثر بالشكل المثالى للجسم البشرى كما فى نماذج النحت الإفريقى - فإن عين الخيال سرعان ما ستعمل على أن تفرض هذه الصورة على العين المجردة، ونحس حينئذ أننا أكثر ارتباطاً بالصورة النموذجية المألوفة لأذهاننا، وأقل ارتباطاً بحقيقة الشىء الشكلية.. وحينئذ يكون الشىء الجديد محرماً وغير مرغوب فيه.

لقد ساهم النحت الإفريقى بقواعده التى انبثقت من طبيعته وقيمه الفنية أكثر من أية حركة ثقافية أخرى فى القرن الماضى فى خلخلة القواعد القديمة لعالم الفن. ولسوف نجد أنفسنا مندفعين إلى تقدير النحت الإفريقى فى غرب إفريقيا تقديراً واعيًا إذا تحررنا من فكرة القبح والسخرية التى تأثرت بها نظرتنا السابقة.. ولكن من أين ينبع هذا الإدراك الواعى؟

يعلمنا «چون ديوى» أن هذا الشعور يولد عندنا حينما يدفعنا القلق من أجل تقييم الأشياء إلى الشعور والحاجة إلى الوعى، ويحدث الامتلاء من الامتزاج والتناسق للعناصر التى تكون نمطاً من الوعى تكمن أهميته فى التقدير المناسب لموضوعنا..

وحينما عرضت مجموعة «بيرنز» لأول مرة على الرأى العام اجتاحت كلاً من ألمانيا وفرنسا حمى الحماس لهذا الفن الحديث الاكتشاف، أما أمريكا فقد جاء حماسها متأخراً بعض الشىء عن أوروبا.. لقد نظر الناس إلى الفن الإفريقى، الذى كان مزيجاً من الأقنعة ذات الأشكال المختلفة والتماثيل النصفية الكاملة، لفترة من الزمان بوصفه مادة لا تصلح إلا لمتاحف الأنثروبولوچيا أو لهواة التجديد فى متاجر التحف المزيفة..

وعلى الرغم من أن المحلات ذات الشهرة قد تلكأت فى اقتناء هذا الفن القريب، إلا أن المدد لم يكن كافيًا إذ لم يكن فى الإمكان طلب المزيد من إفريقيا. وفى هذه الأثناء كان «بول جاليوم» فى فرنسا، ومن قبله «ليو فروبنيوس» فى ألمانيا، يطالبان بمزيد من الفهم الواضح لفن الشعوب الإفريقية، ثم أصبح واضحاً أن هذا الإنتاج الفنى الجديد ينبغى له أن يقدر من وجهة نظر منصفة على الأقل..

ولقد أثار هذا الجانب المميز بين التراث الثقافى فى القبائل شبه المجهولة فى وسط غرب إفريقيا عاصفة من الاهتمام فى الأوساط الثقافية فى العالم الغربى..

أما الفن هناك الذى عضه الجوع والشوق إلى أفكار جديدة طازجة فقد تغذى منه وارتوى، وقد كان الفنانون فى أوروبا منذ عصر النهضة الأوروبية حتى عصر التاتريين فى القرن التاسع عشر يستلهمون روح الغرب فى خلق الأعمال الفنية العظيمة، ابتداءً من «مايكل انجلو» و«سيلين» حتى «رودين»، ثم أصبح واضحاً، فيما بعد ذلك، كما لو أن كل الأفكار الجديدة قد استهلكت ونضبت، وربما ساد الاعتقاد بأن أوروبا تعانى أزمة من أزمات السقوط والانهيار.. وأصبحت الحياة ترزح تحت وطأة التقاليد الجامدة، حتى أن الفنانين الموهوبين لم يستطيعوا أن يكونوا أكثر من فنانين مدرسيين..

ولطالما أعلن علماء الأنثروبولوچيا أن هناك حضارة عريقة وحياة غنية مطمورة بين أطلال هذه الإمبراطوريات المندثرة فى التراب.. إلا أن النحت الإفريقى قبل أن يكشف الغطاء عنه لم يكن يثير أى نوع من أنواع الاهتمام، حتى أن الفنانين لم يستمعوا ويصدقوا لما يقوله الأنثروبولوچيون، ثم أصبحت إفريقيا فجأة المصدر الذى يغترف الفنانون منه الإلهام.. وكان على كل من يبحث عن أصالة الفطرة أن يتجه إليها.

وتضم مجموعة «بيرنز» أشكالاً نادرة ونماذج من أعمال قبائل الجابون، وموبنجو والباشنجو والبالو، والسينافو ومن السودان الفرنسى والكونجو.. ولا يمكن مقارنة هذه المجموعة بأية مجموعة أخرى فى أى مكان بوصفه فناً صامتًا، ولكنه ملىء بالحركات والرموز باعتباره فناً كاملاً. ونظرة واحدة تجعلنا نلاحظ تفوق كثير من الفنانين الإفريقيين فى تحقيق أهدافهم بوسائل بسيطة كالمساحات القليلة المكونة من عدة أجزاء أنجزت بإحساس تام بالتوازن فى النحت. وهنا وهناك يتناثر تعبير جمالى متناه فى الوضوح، وبعض تفاصيل موحية وشىء من التطويل المذهل، والأوضاع القريبة، والتحكم التام فى الحركات؛ كل ذلك يبدو من خلال العلاقة الدقيقة بين القوالب المتشابهة بحيث يخيل للمرء أ ن هناك شيئًا أكثر من مجرد المهارة الفنية تنبض فى هذا الفن.

وينقسم النحت الزنجى فى إفريقيا الغربية إلى:

١ - الأشكال المطولة والأكثر رقة.

٢ - الأشكال التذكارية المعقدة والأكثر صلابة.

وكلا النموذجين ينفذ بالطريقة نفسها؛ فالفنان يجلس على مقعد منخفض واضعاً أمامه كتلة الخشب التى يستخدمها فى فى تجسيم الشكل الذى يريده، وهو يبقيها فى الوضع الذى

يريحه ممسكاً بها بيديه وقدميه؛ فيد تمسك بكتلة الخشب بينما تقوم الأخرى بالتقطيع بواسطة سكين حادة جداً. وتبدو المهارة والموهبة الطبيعية فى الخطوات الأولية، وأحياناً يستعمل الفنان أزميلاً حاداً وقلامة لكى يأخذ الشكل المنحوت الخطوات التالية، وبعد ذلك يقوم الفنان باستخدام القادوم، وآلة تشبه الفأس ذات حافة حادة جداً.. ويبدو أن السرعة الفائقة شىء ملازم لعمله..

ويفضل البعض أن يترك القادوم واضحة على سطح الشىء المنحوت، كما هو الحال عند فنانى قبيلة «اليامبول» الذين يعيشون فى لومالى جنوب ستانلى فيل فى الكونجو..

أما الآخرون الذين يتمسكون بتقاليدهم الخاصة فإنهم يفضلون صقل أعمالهم بصورة توحى بالتفانى والحب للعمل.. العمل الفنى؛ ولهذا ظهر إلى الوجود النحت الإفريقى على الخشب. ويوجد تمثال مصمم لامرأة فى نصف الحجم الطبيعى الإنسانى، من السودان، وهو غاية فى الروعة، ويبلغ على وجه التقريب أربعين بوصة طولاً، و٥٠ بوصة عرضاً، وهو مصنوع من كتلة صماء، من خشب الموجنة على ما يبدو، وربما بلغ وزنه ٧٥ رطلاً. والتمثال لامرأة جالسة وهى تحمل على رأسها إناء ليكمل شكل الرأس ذاتها عن طريق خطوطه العكسية شبه المخروطية، أما الوجه كله فهو كمثرى الاستدارة، وهو مقسم طولاً إلى منطقتين تشمل كل منهما واحداً من الخدين، وكل منطقة تكرار لشكل الوجه الكمثرى كله، أما الأذنان فتقفان منتصبتين خارج محيط الوجه بزوايا حادة؛ فكأنما تخفف من تأثير شكل الوجه والترفق البيضاوى، أما الصدر والسرة والركبتان فإنهم بمثابة جزء من ضربات إيقاعية مسموعة تنحدر من أسفل الذقن إلى الركبتين مكونة منطقة سداسية الشكل، تشبه كرة من حديد.

إن النموذج الجالس القرفصاء قد أنجز بمهارة توحى بمضى الاكتمال المتناهى الذى يتميز به حقاً ذلك الشكل، أما المساحات المفرغة وخاصة التى بين الذراعين فقد نحتت بإحساس بالتناسب بما يتلاءم مع هذه الكتلة الصماء، وهى لا تكمل الذراعين والصدر فقط؛ ولكنها تدخل إليهم الضوء الكافى بحيث لا يصبح الشكل مجرد كتلة فنية. أما قبيلة البونو فى فولتا العليا فإنها تقدم مثالاً آخر نادراً للنحت الإفريقى «معرض بيرنز» وهو عبارة عن نموذج منحوت بامتياز يمثل رجلاً وامرأة جالسين، ويبدو فيه بوضوح الرفض الصريح للأحجام الثقيلة التى توجد فى أماكن أخرى من إفريقيا.

ولقد كشف الفنان عن إحساس مرهف بالرشاقة فى نموذجه المتعدد الزوايا والذى يشبه القلم الرصاص، وكل من المرأة والرجل جالس يحيط به جو ملكى، أما الأجسام التى تشبه أنبوبتين رفيعتين فقد أمسكتا ببعضها بواسطة أيدى وأرجل كالأنابيب أيضاً.

هذا بينما تشبه العيون ماسات لها انعكاس على السرة والصدر.. والوجه ذو أنف طويل كوجوه التماثيل المصرية القديمة، وهو مرتفع بعظمة ملكية على أكتاف عليها نير كالذى يوضع على كتف الثيران.. والفنان لا ينظر دائماً إلى الكتل والأحجام نظرة النحاتين؛ ولكنه يرى المساحات المفرغة بعين خيالية قبل أن ينحتها بما يمليه عليه الواقع.

كذلك نرى ونلاحظ أن تصوره للأشياء وإحساسه بها غالباً ما يسبق عملية النحت ذاتها، وهو لذلك يقوم بحفر لخطوط الضوء أكثر من نحت كتل من الخشب، وقد وجد لـ «قبيلة البانالالا» فى الكونغو نموذجاً منحوتاً لرجل، وهو موجود الآن فى متحف الجامعة بمدينة فيلادلفيا، وهو يمثل عجوزاً ما إن تراه حتى تتذكر هذه الأبيات من قصيدة ت. س. إليوت التى يقول فيها:

نحن الرجال الجوف.. شكل بلا مضمون

ظل بلا لون.. قوة مشلولة

وإيماءة بلا حركة

قوة مشلولة.. إنه أبلغ وصف يعبر عن شكل ينقصه الكمال الذى يتمثل فى ضخامة معظم أشكال النحت الإفريقى؛ فهو من هذه الناحية النقيض العام لها وهذا ما يثير اهتمامنا الكبير به، ومن خلال سلاسل وخطوط كالخيوط قد حفرت جيداً على الخشبة، يتطلع إلينا المخلوق العنكبوتى الذى يشبه بصورته رجلاً طاعناً فى السن، فالتجاعيد بصورة متلاصقة لا تنتهى وهى تتبلور وتجد نفسها فى شكل رأس ووجه وأضلاع كثيرة ومتعددة وشبيهة بالخطوط العربية المحفورة على مغزل قديم، ثم على السيقان، ثم بصورة واضحة على أقدام غضروفية وهذا التكنيك تأكيد للنظرة الواعية التى يرى بها الفنان المساحات التى تتخلل العمل الفنى. وهذا الشكل ينبغى أن يقوم على أساس مناطق الضوء والمساحات المفرغة التى تتخلله، لا على أساس أن له ملامح وعضلات لا تشبه بحال من الأحوال جسم إنسان سليم قوى البنيان.. إنه حقاً:

«شكل بلا مضمون، إيماءة بلا حركة».

أما الشكل الرابع وهو لمقعدين من الخشب من أعمال قبيلة «الابو» فى نيجيريا، وهو معروض أيضاً، فى متحف الجامعة بفيلادلفيا، فإنه خلاصة تقييمنا لعملية استخدام المساحات

المفرغة عند بعض النحاتين فى إفريقيا الغربية، ولقد اعتدنا أن نربط نيجيريا بالأعمال البرونزية والنحت على المعادن.. ولكن هذا المثال طراز آخر من النماذج البسيطة المنفذة على الخشب، وهو على العكس من كل الأمثلة السابقة التى حللناها يوضح بدقة تصميماً هندسياً نفذ بدقة رياضية تامة، أما المقعد ذاته الذى نحت من جذع شجرة متين فهو يثبت صدق الرأى القائل بأن النحات الزنجى يهمل أحياناً الكتل ويفضل عليها المساحات المفرغة حيث تتخلل بقع من الضوء التكوين كله.. إن رهافة نموذج المقعدين أتاحت للفنان فرصة تسلسل زخرفى بسيط كالخطوط والقضبان التى نظمت بتوازن «سيمترية».. ولقد عرف «صمويل جونسون» هذه النماذج حينما عرف الشغل اليدوى قائلاً: «إنه شىء متشابه أومتقاطع على فترات متساوية» حيث تتداخل الأجزاء المفرغة بين هذا التقاطع كما هو الحال فى التكوين الهندسى هنا، وهو بعكس الفتحات التى توجد فى أعلى أبراج القلعة التى صورت فى المخطوطات الأيرلندية، وهو ليس نسجاً عربياً أو متداخلاً.. إنه عبارة عن قضبان متداخلة كالقضبان الحديدية فى النوافذ الزجاجية، صلبة ومتماسكة، ولكنها مع ذلك تسمح للضوء بأن يتخلل هذا الفراغ..

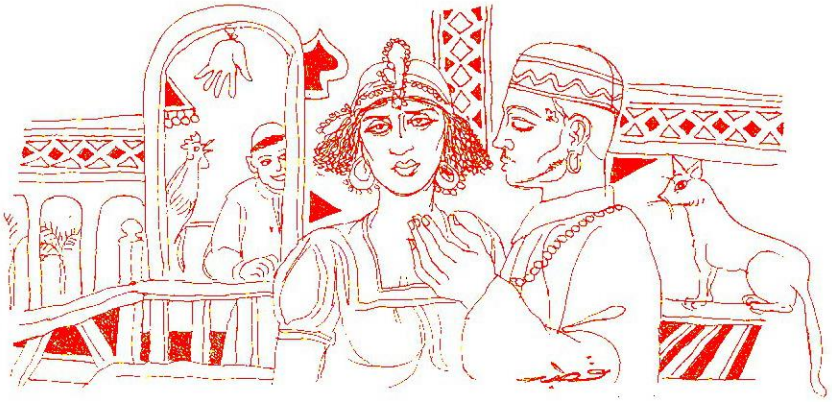
إن المرء لا يستطيع إلا أن يتأثر بعمق بهذا القدر من التشويه وبقيمته الموجودة فى الأقنعة الإفريقية.. لأننا قد تعودنا على أسلوب واقعى مثالى فى النحت؛ ولهذا نتراجع بذعر حينما نواجه بهذا الخروج الصارخ على الطبيعة الذى يتمثل فى الأقنعة والأشكال الجنائزية. ويحتوى معرض «بيرنز» على مجموعة كبيرة من الأقنعة من مناطق الباكويل، والأوبانكى، والكونج، والجابون تمثل قبائل الدان المابونحو، والباكوتا. وكذلك نماذج أخرى رائعة من «البابوباس».. ويمكننا أن نقبل الاتجاه الذى يرمى إلى تصميم وتجميع هذه الأشكال، فقط، إذا وضعنا فى اعتبارنا الدور العشائرى لكل من هذه الأقنعة، أما اعتبارها فناً شعبياً فهو أمر واضح ومنفصل..

وأحياناً تبدو الملامح والتقاطيع فى الأقنعة مشوهة أو مبالغ فيها لدرجة أنها تترك المرء يتشكك فى النقطة التى يبدأ منها التركيب الإنسانى أوالحيوانى، أو الأشكال المجردة والنقطة التى تنتهى إليها... ولهذه الأقنعة ، أحياناً، عيون شرقية مستطيلة كما فى أقنعة «مايخو» وشعر مستعار غريب، وقرون غزال يشبه الماعز، وأشكال متنوعة، وأشكال تشبه الطير وكل واحد منها مزين ومثير للاهتمام، وأحياناً تقوم الأذرع المرفوعة بوظيفة سريالية، وأحياناً أخرى يصمم القناع بحيث يوحى بأن طائر «السينافو» مزدوج، وكذلك الحال مع فرس النهر أو أى حيوان آخر محلى.. فى كل حالة يشاهد المرء المعنى الرائع للنماذج الفنية فى التصميم المنحوت..

وتمتاز أقنعة إمبراطورية الكونج بالألوان المرحة المتعددة، فمن أصفر إلى أحمر إلى أبيض وأزرق، وتتداخل النماذج مع بعضها برقة رياضية إلا أنها لا تصل إلى الشكل الأوروبى الذى يتأثر بالثقافة الرفيعة؛ لأن الفنان الإفريقى الذى يخلص لثقافته لا يحاول أبداً أن يقلد ثقافات البلاد الأخرى، وحينما يضطر إلى التقليد فإن فنه سرعان ما يفقد طابعه الذاتى، هذا بينما تحصل قبائل «الآبو» فى نيجيريا على تأثير مماثل بإحاطة تجاويف الأعين المفرغة بعصابة من اللون الأحمر الغامق.. إننا لا يمكن أن نتصور إمكان وجود مجموعة من النحت الإفريقى أكثر تناسقاً من هذه المجموعة؛ فهى تضم أعمالاً «برونز، بينين، وأنواطاً، ومعالق، وكؤساً من الحفر».. والمجموعة، أيضاً، تغطى المناطق الجغرافية والفترات الزمنية بما يحقق التوازن، ويرجع تاريخ بعض القطع إلى القرن الثامن عشر، ولنترك الآن هذه المجموعة الفنية بهذه المواد الفنية لنختتم بحثنا، ولكن هناك جواً خاصاً لا زال يرفرف حوالينا، فقد تعمد الدكتور «بيرنز» أن يعلق على جدران الغرف التى تضم المجموعة لوحات من الأعمال لموراليانى وبيكاسو وماتيس «باسنز وكلى.. دبلا فرانزى وألترب وأفرو..

وكثيراً ما كنا نلاحظ مدى انعكاس النحت الإفريقى فى أعمال كثير من الفنانين؛ ففى أعمال مورليانى نلاحظ التطويل فى الرقبة وفى الأنف، والتبسيط فى البروفيل، والأكتاف المنحدرة التى أخذها عن فن النحت فى جابون.. أما فى أعمال بيكاسو- حتى وإن أنكر هو ذلك دائماً- فالشكل ذو الزوايا المتعددة فى النماذج ذات الأشكال المسطحة مألوف فى أعمال النحت عند قبائل عدة فى إفريقيا. وكذلك فى أعمال باسنز، يبدو الشبه فى الأجساد المنتفخة، وكذلك نستطيع أن نلاحظ تفاصيل الشبه فى تكوين الصورة والملامح وشكل الصور كما فى لون الجلد، أما فى أعمال «كلى» فإننا نلاحظ تداخل المساحات ذات الزوايا وإعطاء التأثير الغريب عن طريق المزج بين الألوان، ويحتمل أن يكون قد أخذ هذه الطريقة عن النحت الإفريقى عن طريق «بيكاسو». كما نشاهد منذ الرحلة الأولى فى نحت «لبشتز» زوايا متشابهة وتكعيبية صريحة، وهذه الصلات لا يمكن التغاضى عنها فى رسوم بيكاسو كما هو الحال فى لوحة «البنت والديك»، أو فى «جرنيكا» وهى ليست موجودة فى معرض «بيرنز»، ونحن لا نريد أن ندعى هنا أن أحداً من هؤلاء الفنانين قد نقل نقلاً حرفياً عن النحت الإفريقى فهم يؤمنون أن الفنان الصادق

لايفعل ذلك أبداً، أما الذى يعنينا، حقّاً، فهو التأكيد على أن نوعاً معيناً من التأثر بفن النحت الإفريقى قد انعكس على فن الرسم فى العالم الغربى، وأن عدداً من أحسن الفنانين المعاصرين قد ساهموا فى تكريم هؤلاء الفنانين الشعبيين فى العالم الأسود بأن تأثروا بهم ربما بدون وعى منهم، ولقد وقعت الملامح الرئيسية للنحت الإفريقى على العالم وقع الصاعقة؛ فقد كان النحت فى ذلك الوقت منحصراً فى قوالب مرسومة وقواعد لا يمكن الخروج عنها، ولم يكن النحت وحده هو الذى يعانى من ذلك الحال بل كانت الموسيقى والرسم أيضاً، ولكننا اليوم نلحظ تأثير هذين النمطين من النحت الإفريقى. إنى أراقب باهتمام عملية الاقتراب والفهم لهذه القيم الشكلية الباهرة التى تنعكس على الأعمال الفنية لعصرنا، فإذا كان كل ما لاحظته فى هذا الصدد صحيحاً - وأنا أعتقد اعتقاداً راسخاً أنه كذلك - فإننا حينئذ لا يكون أمامنا مجال للشك حينما نعلن، بلا تواضع، أن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن نعلن، أيضاً، بمزيد من التواضع والفهم بإخلاص، أن روح الإنسان المعاصر سوف تظل تقتات من مائدة الحضارة الزنجية..



الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية

أ. د. شاه رستم شاه موساروف *

من المعلوم أن إبداعات الشعوب الشفاهية، من الرواية والشعر والقصة، قد لعبت دور قاعدة رئيسية فى نشوء كتابة الأدب، وتناول الشخصيات الأسطورية، التى أصبحت فى الأدب المكتوب رموزًا خالدة.

ولقد خلصنا، بعد الاطلاع على الروايات والحكايات والقصص والأشعار الشعبية الشفاهية، إلى أن الأساطير، والمعتقدات الغيبية الراسخة، والعلاقات ما بين التخيلات الأسطورية والتفكير الفنى، قد بسطت نفوذها الإيجابى على كتابة الأدب بأنواعه المختلفة. وأدى ذلك إلى انتشار الأساطير، عن طريق الأشعار الشعبية الملحمية، فى الأدب المكتوب؛ ولذا تستهدف نظرية الأدب دراسة هذه التقاليد الأسطورية.

هنا، ينبغى الإشارة إلى أن الأساطير العربية قامت بإغناء الأدب الأوزبكى المكتوب، وتطوير أساليبه الروائية، كما لعبت دورًا كبيرًا فى نشوء الكثير من العلاقات بينه وبين أدب الشعوب التركية.

إن الأساطير التى حددت مكانها الخاص فى أدب شعوب الأتراك تنقسم إلى ثلاث مجموعات، هى:

١ ـ الأساطير الخاصة بالقبائل التركية القديمة.

٢ ـ الأساطير الكلاسيكية التى كانت لدى شعوب آسيا المركزية التركية.

---

* نائب رئيس جامعة طشقند الحكومية للدراسات الشرقية.

٣ ـ الأساطير الآسيوية المركزية التى أخذت بدايتها من الأساطير العربية الإسلامية.

هنا، يمكن ملاحظة أن الأساطير العربية تركت أثرًا إيجابيًا فى أساطير شعوب آسيا المركزية، وفى كتابة الأدب لدى هذه الشعوب.

وبدراسة الأساطير العربية المعنية، وتتبع منابعها، يمكننا تقسيم مراحل نشوئها تاريخيًا على النحو التالى:

أ ـ الأساطير العربية فيما قبل الإسلام.

ب ـ الأساطير العربية فى العصور المتوسطة، أو مرحلة تكوين الأساطير الإسلامية (القرن السابع الميلادى).

جـ ـ مرحلة تطور أو اكتمال الأساطير الإسلامية (القرنين الثامن والتاسع الميلاديين).

وجدير بالذكر، أن انتشار الأساطير العربية بين شعوب آسيا الوسطى (المركزية) متعلق، مباشرة، بافتتاح العرب لهذه المناطق، ودخول شعوبها فى الدين الإسلامى. وقد أدت الروايات والحكايات والقصص والأشعار العربية الشعبية الشفاهية، مثل: الأساطير العربية القديمة، والمبتدعات والأساطير من الحديث النبوى الشريف ومن قصص الأنبياء.. إلخ - إلى إغناء دائرة أساطير هذه الشعوب، وتبدت برؤية جديدة، تنطلق من الموضوعات الأدبية فى الأدب التركى العربى الإسلامى. وبهذه الطريقة تشكلت سلسلة أساطير القرون المتوسطة.

ولقد دخلت الأساطير العربية ساحة أدب شعوب آسيا المركزية عن طريق العوامل التالية:

١ ـ أنشطة المبدعين فى الأدب الشعبى (الفولكلور).

٢ ـ الآيات القرآنية التى تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية.

٣ ـ مؤلفات العلماء والأدباء العرب فى مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية.

٤ ـ مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية.. إلخ. باعتبارها منابع رئيسية.

ويعد الأدب المكتوب لشعوب آسيا الوسطى، مثل: الأوزبك والقازاخ والقرغيس والتركمان والقاراقالباغ والتاجيك، مصدرًا أساسيًا للأدب الأسطورى؛ إذ نعثر داخل هذا الأدب على الكثير من الأساطير العربية التى تتعلق بكيفية الخلق والتكوين، وأسباب هبوط الإنسان على الأرض، وابتداء الحياة الدنيا، والفناء والبقاء، والجنة والجحيم والسماء (سبع سماوات طباقًا).. إلخ. وكذلك الأساطير الخاصة بمولد آدم وحواء، وخلق النباتات والحيوان وغير ذلك.

بل إنه ، بالاعتماد على الأساطير العربية، تم إبداع الكثير من المؤلفات، مثل: «ديوان اللغات التركية» لـ «محمود قاشغارى» و«هبة الحقائق» لـ «أحمد بوغنائى» و«قونا دغوبيليك» لـ «يوسف خاص حاجب».

ومن الممكن دراسة «ديوان اللغات التركية» لـ «محمود قاشغارى» ، اعتمادًا على الأساطير العربية والفولكلور العربى، بالطريقة الآتية:

١ ـ الإبداعات على أساس الروايات والقصص والأشعار الفولكلورية العربية.

٢ ـ الشروح والإيضاحات التركية المأخوذة من نماذج الفولكلور العربى المستند إلى أساس إسلامى مقدس، مثل: القرآن الكريم، والحديث النبوى.

٣ ـ الشخصيات الأسطورية، وتطور الحوادث فى روايات وقصص شعوب الأتراك، من زاوية تأثير الفولكلور العربى عليها.

وقد تمت الإفادة بداية من الأسلوب الفنى للإبداعات الإسلامية، بوصفه جامعًا للتقاليد الأدبية الواردة فيما بين القرنين: العاشر والحادى عشر الميلاديين. وهذا الأسلوب وجد انعكاسه فى مؤلفات أدباء وشعراء القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر (خلال ثلاثة قرون) ومنهم: أحمد ياسّاوى وتسكّاكى ولطفى وحافظ الخوارزمى ومليشى نوائى وبابور وعبد الرحمن جامعى ومشرب والشاعرة نادرة وعويسى وعنبر آتين ومخمور ومقيمى وفرقت ومختوم قولى وغنديب ويردق والشاعر القازانى آباى.

ونقع فى مؤلفات هؤلاء الأدباء والشعراء على رموز الأنبياء والأولياء وغيرهم، مثل: نوح عليه السلام، والخضر عليه السلام، وعيسى المسيح عليه السلام، ويونس عليه السلام، وداود عليه السلام، وسليمان عليه السلام، وإلياس عليه السلام، والإسكندر ذى القرنين، وشداد، والنمرود، وعوج بن عنق، وهاروت وماروت.. إلخ. حيث يرمز نوح عليه السلام إلى الحياة الطويلة، وإلى حفظ الحيوانات ومخلوقات الله وقت الطوفان العظيم، ويرمز الخضر عليه السلام إلى أن الماء هو مصدر الحياة، كما يرمز عيسى المسيح وإلياس عليهما السلام إلى الحياة الأبدية.

نحو رصد دقيق لتحولات وتنويعات نوع أدبي شعبي

«الفوازير»

جمع وتدوين : محمد حسن عبد الحافظ
مناطق الجمع : أسيوط - القاهرة

١ - أَبُويَا بنَالِى قَصر مقَدرَش اَعدْ شبَابِيكُه.

* غُرْبَالْ السِيرْ. (١)

٢ - خَالْتَكْ سُنْدُسْ قَافْلَهْ البَابْ وِ بترْقُصْ.

* القربة. (٢)

٣ - صحْنِ زَلَقْلَقْ لاَ يمِيلْ وَلاَ يتْلَقْلَقْ.

* القَمَرَة (= القمر). (٣)

٤ - أَبُويَا بنَالِى قَصرْ مَا يسْعَنِيشْ اَلاَ وَحْدِى.

* الْجَلَبِيَّة (= الجلباب). (٤)

٥ - أَبُويَا بنَالِى ببَيْتْ تلاَتْ تدْوَارْ وِف آخرُه مرَايَه.

* الصَابِعْ (= الإصبع). (٥)

٦ - رُبْعْ كِيلُو برْسِيمْ رَش الدُنْيَا والدِّينْ.

* النُجُومْ . (٦)

٧ - كدّ الصبَاعْ وِليْهَا بَاعْ.

* الإبْرَةْ . (٧)

٨ - كدّ النَمْلَةْ وْ تعْمِلْ عمْلَة.

* رَاسْ عُوْدِ الْكِبْرِيتْ .

٩ - كدّ الْكَف وِتْمُوتْ أَلْفْ.

* الْفَلاَّيَةْ .

١٠ - كدّ الْبِيضَةْ وْ تمْلاَ الأُوضَهْ.

* كُبَّايِةِ النُوْرْ (= اللَمْبَةْ) .

١١ - كدّ الْكَفْ وِتْلِفْ الدُنْيَا لَفْ.

* الراديو الترانزستور.

١٢ - كُلْ مَا تَاخُدْ مِنْهَا اتْزِيدْ.

* الْفُحْرَةْ / النُقْرَةْ (= الحفرة).

١٣ - طَيْرِ طَارْ، مَعَ الْكُفَارْ، عُيُونُه سُوْدْ وْقَلْبُهْ نَارْ.

* الْبُنْدُقَةْ (= البندقية).

١٤ - طَبَقْ بنُوْرْ لَوْ وَقَعِتْ مِنُّهْ حبَايَة تبُوظْ.

* السَّاعَة .

١٥ ـ حَاجَةْ لَمَّا تِمْلَاهَا لَا تْزِيدْ وَلَاتْنْقَص.

* السَّاعَةْ.

١٦ ـ حَاجَةْ إِنْ كَلْتْهَا كُلَّهَا تْعِيشْ، وِإِنْ كَلْتْ نُصَّهَا تْمُوتْ.

* السِّمْسِمْ.

١٧ ـ قَصْرْ مْدَوَّرْ، مِنْ جُوَّهْ أَحْمَرْ، وِمِنْ بَرَّهْ أَخْضَرْ، وِعَسَاكَرْهْ سُودْ، وِمِفْتَاحَهْ حَدِيدْ.

* البطيخة.

١٨ ـ حَاجَةْ بْتَلَاتْ عُيُونْ وِرِجْلْ.

* إِشَارِةِ الْمُرُورْ.

١٩ ـ كِلْمَهْ، حِتَّهْ مِنْهَا تْمُوتْ، وِحِتَّهْ مِنْهَا بَلَدْ جَمِيلَةْ.

* السَّمَكَةْ. (١٢)

٢٠ ـ مَرْكَبْ غَوَازِىْ جَايَّةْ تْظَاظِى.

* الزَّرَازِيرْ (= العصافير). (١٣)

٢١ ـ حَاجَةْ مْعَاكْ تَخِينَهْ رَفِيعَةْ طَوِيلَهْ قَصِيرَهْ.

* دَرَاكْ (= ظِلُّك).

٢٢ ـ شَى طَوِيلْ طَوِيلْ وِمَالْهُشْ دَرَا.

* الْبِيرْ (= البِئْر). (١٤)

٢٣ ـ مَغَارَةْ جُوَّاهَا نَاسْ بِيضْ وِوَاحْدَهْ بْتَرْقُصْ.

* الْخَشْمْ (= الفم).

٢٤ ـ اتْنِينْ وِتَلَاتِينْ كُرْسِى وْ طَرَابِيزَه.

الأسنان واللسان. (١٥)

٢٥ ـ حَاجَةْ، اسْمَهَا زَىْ لُونْهَا.

* البيضة.

٢٦ ـ مَرْكَبْ جَايِّه مِنْ بَعِيدْ مْلَيَّانَه عَبِيدْ سُودْ.

* غيط البتنجان (= الباذنجان).

٢٧ ـ أَرْبَعْ صَوَابِعْ وِالإِبْهَامْ، مَفْهُومْشْ لَحْمْ وِلَاعْظَامْ.

* الجِينْتِى (الجوانتى). (١٦)

٢٨ ـ سَاهِيَهْ وِدَاهِيَهْ وْعُمْرَهَا مَا تِخْلَصْ.

* اللَّبَانَةْ. (١٧)

٢٩ ـ حَاجَةْ لِيهَا صَوَابِعْ مَالْهَاشْ كَف.

* البِيَانُو.

٣٠ ـ اسْمْ حِيَوَانْ، النُّصْ الأول اسم إنسان، والنُّصْ الثَّانِى مِنْ مُنْتَجَاتِ الأَلْبَانْ.

* سِيِّد قِشْطَةْ.

٣١ ـ شَىْ جَاىْ مِنْ بَعِيدْ، جَاىْ بِطَبْلْ وِزَمَّامِيرْ. (١٨)

* القَطْرْ (= القطار).

٣٢ ـ شِىْ شِىْ ضَرَبِ الْقُطَّةْ فِسِى.

* الْعِيشْ الشَّمْسِى. (١٩)

٣٣ ـ حَاجَةْ تْشِيلْهَا وِتْشِيلَكْ.

* الْجَزْمَةْ (= الحذاء).

٣٤ ـ مربع أ ب جـ د، (جـ د) أكبر من (أب) فكيف ذلك.

* (الجد) أكبر من (الأب).

٣٥ ـ كَامْ نُقْطَةْ فْ (بَرْمِيلْ الزَّيْتْ).

* تَمَنْ نُقَطْ (= ثمانى نقاط).

٣٦ ـ عَكْسْ (بِلُونَا).

* نَشْفُونَا.

٣٧ ـ أَمَرَ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينْ بِحَفْرْ حُفْرَه كَبِيرَة فِى الصَّحْرَاءْ، كَمْ (رَاءْ) فِى ذَلِكْ؟

* كلمة (ذلك) ليس فيها حرف الراء.

٣٨ ـ عَكْسْ(نُجُومْ).

* نُقْعُدْ.

٣٩ ـ إِيهْ الْعَلَاقَةْ بِينْ الْقَصَبْ وِمِتْرُو الأَنْفَاقْ؟

* لِتْنِينْ بِيْخُشُّوا الْمَعْصَرَهْ. (٢٠)

٤٠ ـ قاضيتها، ما رأيك فى امرأة تزوجتها، هى أمى، وأنا ولدتها.

* هناك قاضٍ اسمه (تها)، تزوجته امرأة، هى أم المتحدث، وهو ولد (أى ابن) تها.

٤١ ـ إِيْه الْفَرْقْ بِيْن الْفِيْل والنَّمْلَه؟

* رِجْل الْفِيْل (بِنْنَمْل) لكن رِجْل النَّمْلَهْ (مِبْتْفِيْلش).

* أَنتَ (كَفِيْل) بِكَدَا، لكن مش (كنَمْلَهْ) بكدا.

* فيه أغنية اسمها (فِيْلِينْج)، ومفيش أغنية اسمها (نملنج).

* فيه دوا اسمه (كوزافِيْل)، ومفيش دوا اسمه (كوزا نملَهْ).

٤٢ ـ ماذا يوجد فى آخر الدنيا؟

* حرف الألف.

٤٣ ـ إيه الفرق بين البطة والوزة؟

* الواحد ممكن يحلق (زَلَبَطَهْ)، ومش ممكن يحلق (زَلَوزَهْ).

* الوزة الشيطان (وَزْهَا)، لكن البطة الشيطان (مبَطَّهَاشْ).

* الواحد بيشترى (بَطَّانِيَّة)، لكن مبيشتريش (وَزَّانِيَّة).

٤٤ ـ إيه العلاقة بين الحمار واللبن؟

حمار بالإنجليزى يعنى (دونكى)، نقسمها نصين يتبقى (كى)، و كى لما نترجمها للعربى يعنى (مفتاح)، واحنا عارفين إن (الصبر «مفتاح» الفرج)، ناخدْ كلمة الصبر، علشان نفتكر إن («الصبر جميل)، نسيبْ كلمة (الصبر)، وناخد كلمة (جميل)، فيه ممثل رسمه (جميل راتب)، نشيل كلمة (جميل)، وناخد كلمة (راتب)، نشيل منها (البهْ)، يتبقى (رات)، («رات) لما نترجمها للعربى يعنى (فار)، إيه هوه اللى (فار)؟ اللبن!

٤٥ ـ إيه العلاقة بين الديناصور والصعيدى الذكى (أو الفلاح الذكى)؟

* لِتْنِين انقرضوا.

الهوامش

* جُمعت هذه المجموعة من مدينة أبوتيج وبعض قراها، غير أن بعضًا قليلاً منها يعود مصدره إلى المدن الكبيرة (كالقاهرة)، وقد تنوعت أعمار قائلى هذه الفوازير بين الأطفال والشباب، وقليل جداً منها للشيوخ. غير أن المجموعة الأخيرة، ابتداءً من الفزورة (٣٧)، يعود مصدرها الأساسى إلى الشباب، وهى تتسم بالطابع المدينى، أكثر من اتصالها بعالم القرية، لكنها تنتقل إلى الريف بسرعة فائقة مع بعض التغيير، ونحن، هنا، نقدم هذه المجموعةالأولية، بكل ما تحمل من تنوع ومغايرة، آملين أن نقدم رصداً تحليلياً دقيقاً، فى النهاية، عندما تجتمع ذخيرة حية منها، كبيرة وكافية، عبر حلقات نبدأها بهذه المجموعة.

(١) غربال السير: هو الغربال الذى يستخدم لتنقية الحبوب كالقمح، والفول. وهناك أنواع أخرى للغرابيل؛ مثل الغربال الفارط، وغربال السلك، والغربال الشاش (أى الغربال الحرير).

(٢) قافلة: اسم فاعل من (قفل)؛ أى أغلق.

(٣) صحن: طبق.

ـ لا يتلقلق: لا يهتز.

ـ القمرة: أى القمر، وتؤنث عندما تقترن الكلمة بوصف الفتاة، يُقال «بنت زى القمرة».

(٤) ما يسعنيش الا وحدى: لا يسع غيرى.

(٥) تلات تدوار : ثلاثة أدوار.

(٦) ربع كيلو برسيم: أى مقدار ١/ ٤ كيلو من تقاوى نبات البرسيم، وهى تقاوى صغيرة الحجم. ومن ثم، اقترن تشبيهها هنا بصغر حجم النجوم المنتشرة فى السماء، على نحو ما نراه بالعين.

(٧) كد : مثل؛ مقدار؛ حجم؛ وزن؛ طول؛ اتساع؛ مساحة... إلخ .

- الصباع : الإصبع.

- ليها : لها.

- باع : الباع هو الخيط اللاحق بالإبرة.

(٨) عملة : أى مصيبة؛ حادثة كبيرة؛ عمل يتصل بالخطأ.

(٩) الفلاية: نوع من الأمشاط خاص بتنظيف الرأس.

(١٠) تملا : تملأ، تنشر.

- الأرضة : الحجرة.

(١١) تبوظ : تفسد، تخسر.

(١٢) حته : جزء، قطعة صغيرة.

(١٣) غوازى : جمع غازية، وهى الراقصة.

- جاية : تأتى، آتية.

- تظاظى : تصرخ، تصدر صوتاً جماعياً.

(١٤) مالهش : ليس له.

- درا : أى الظل.

(١٥) اتنين وتلاتين: اثنان وثلاثون.

- طرابيزة : (ترابيزة)، منضدة.

(١٦) مفهوش : ليس فيه.

(١٧) ساهية : خبيثة، لئيمة.

(١٨) زمامير : جمع زمارة، وهو المزمار البلدى.

(١٩) العيش الشمسى : نوع من الخبز تشتهر به منطقة الصعيد عموماً، وغيره البتاو والفطير الرقاق.

(٢٠) بيخشوا : يدخلون / يدخلان.

احتفالية الختان فى مصر عبر التاريخ

العادة ـ المعتقد

د. شوقى عبد القوى حبيب

تذخر الاحتفالات الشعبية، عادة، بكثير من المعتقدات التى تدخل فى المكونات الشخصية والنفسية لأفراد هذا الشعب. وتطفو هذه المعتقدات وتظهر واضحة أثناء هذه الاحتفالات، فلابد من اتخاذ إجراءات وقائية ضد ما يعتقد فيه (الحسد)، أو إجراءات لجلب منفعة ما (الرزق ـ طول العمر).

كما أن الاحتفالات ممارسة مهمة ونافعة، لشغل أوقات الفراغ بما يدخل السرور إلى النفس، ويبهجها، فضلاً عن الدفء الذى يشعر به الجميع من وجودهم سوياً، وناتجها: توطيد العلاقات بين الأفراد، ويؤكد ذلك التعاون والتآزر الذى يسود الجميع.

والختان أحد هذه الاحتفالات المهمة التى تذخر بما سبق من معان. وبرغم أنه ممارسة قديمة، وجدت فى مصر القديمة إلا أن الاحتفال الذى يصاحبه، لم يبدأ فى مصر، إلا منذ العصر الإسلامى، وهو احتفال خاص بالذكور دون الإناث.

يمارس الختان أجناس مختلفة، خاصة الحاميون والساميون، كما توصل إليه أقوام بعيدة عن بعضها البعض. وغالباً ما كان يصاحب الختان احتفالات تعبر عن فرحة الأهل بالمختون. وهذه الاحتفالات تبرز الدور المهم للذكر عن الأنثى، فالاحتفال بظهور الولد، كان حافلاً، بخلاف ختان الإناث الذى كان غالباً ما يتم سراً.

وقد اختلف المؤرخون فى منشأ الختان وأين وجد أولاً، وترجع أكثر الآراء نشأته فى مصر، لوجود تمثال لكاهن يدعى أنيساخا ANISAKHA، من الأسرة الخامسة ٢٧٠٠ ق.م، مختوناً(١).

وفى نقش على جدران مقبرة (عنخ ماحور) من الأسرة السادسة بسقارة، مكون من جزئين، فى الجزء الأيمن منه، نرى الجراح وقد كتب عليه الكاهن المختن، مما يوعز بأن العملية التى يقوم بإجرائها لا تدخل ضمن اختصاصات الجراح العادى(٢).

ويمكن القول إن الختان عرف منذ الدولة القديمة، وكان عاماً؛ إذ تبينه الباحثون فى المناظر العادية للخدم والصيادين والرعاة، كما تبينوه فى التماثيل العادية الخاصة، والجثث السليمة الباقية. ومن أطرف صور الختان التى وجدت، نص لرجل من عصر الانتقال الأول، استنتج دونهام DUNHAM

منه أنه كان قد اختتن مع مائة وعشرين طفلاً، ولم يضار واحد منهم. غير أن قراءته لا تخلو من شك، ولو صحت لأمكن تقريب هذه الرواية إلى ما يحدث فى موالد الأولياء بمصر حتى الآن، حيث ينتهز البعض الموالد، فيختنون أولادهم تبركاً بمناسبتها(٣).

هذا ما وصل إلينا موثقًا عن الختان، أو هذا ما قدمته لنا المكتشفات الأثرية حتى الآن، على هيئة تماثيل، أو مومياوات، أو نقوش جدارية. ونستطيع القول بأن الختان فى مصر لابد وأنه عرف قبل ما ذكر من تواريخ سابقة؛ لأن أية ممارسة تحتاج إلى وقت منذ التوصل إليها حتى تعميمها، خاصة فى عصر ضعفت فيه وسائل الاتصال.

ويرى هيردوت، الذى زار مصر حوالى ٤٤٠ ق.م، أن المصريين يمارسون هذه العادة منذ البداية، وأن الفينيقيين والسوريين يعترفون بأنهم أخذوا هذه العادة من المصريين. وكان الأثيبيون يمارسون هذه العادة، ولا نستطيع الجزم بأى منهما، أخذ عن الآخر(٤).

ولقد أقرت الديانات السماوية الختان، وإن تفاوتت درجة الأخذ به، فبينما نجد أن اليهود والمسلمين اعتبروه ملزماً، نجد أن المسيحيين انقسموا حوله. وهذا ما سنعرض له فى إيجاز.

فالختان عند اليهود يعتبر توبة عن خطيئة آدم؛ فهو يجرى للذكور حتى لا ينغمسوا فى الشرور. وليست هذه الفريضة لتكميل نقص الخِلْقة؛ بل لتكميل نقص الخلق. وهو علامة العهد الذى قطعه الرب مع إبراهيم (عليه السلام)؛ حيث جاء فى التوراة: فتختنون فى لحم غرلتكم(٥)، فيكون علامة عهد بينى وبينكم(٦).

ويعتبر بمثابة الأمر الأول الذى أعطى لإبراهيم، ولنسله من بعده، سفر التكوين (١٧: ٩ - ١٤) ويلزم كل ذكر الختان - حتى العبد - فى اليوم الثامن لولادته، ومن يخالف ذلك، تكون العقوبة(٧). وكان لزامًا على بنى إسرائيل أن يجعلوا الختان شعيرة من شعائرهم الدينية، وعلامة من علامات حلف الدم بين يهوه وبنى إسرائيل، ذلك الحلف الذى قضى بأن يتحمل الرب بموجبه التزامات معينة تجاه قبائل بنى إسرائيل ماداموا يحافظون على عهده معهم(٨).

وموعد الختان فى الديانة اليهودية لا يؤجل عن اليوم الثامن لولادة الطفل، حتى لو كان هذا اليوم موافقًا ليوم من أيام السبت(٩)، أو يوم الغفران، أو غيرهما من الأيام المقدسة. وتجرى عملية الختان دائمًا نهار اليوم الثامن، ولكن لا يوجد إلزام بساعة محددة من ساعات النهار. ومع ذلك، يفضل أن تتم فى ساعة مبكرة من صباح ذلك اليوم، على سبيل محاكاة إبراهيم فى تلهفه على تنفيذ الأمر الإلهى(١٠).

ويستشار حاخام حينما تكون الولادة وقت الغروب، حتى يحدد لأهل الطفل التاريخ الدقيق للولادة والختان. ويستثنى من عملية الختان فى اليوم الثامن، من كان ضعيفًا أو مريضًا؛ حيث لا يمكنه تحمل تلك العملية التى تؤجل حتى تمكنه صحته من إجرائها، وذلك خوفًا على سلامة الطفل. وجدير بالذكر، أن تلك العملية لا تجرى مادامت مهددة لحياة الطفل(١١).

وفى المعتقدات الفولكلورية، فإن الليلة السابقة هى الأكثر حرجًا للأم والطفل، ولذلك، يراقب الطفل فى هذه الليلة بواسطة المحافظين عليه فى حجرة النوم، وتغنى له الأغانى الدينية، وقبل رحيل الضيوف، تقرأ صلاة «الملاك الذى خلصنى...» بصوت مرتفع عند سرير الطفل، (ومن المتبع أن توضع (سكينة(١٢) الختان) تحت وسادة الأم حتى الصباح، كما يوضع كتاب الصلاة، وتمنح القماط الذى يلف فيه الطفل عند الختان إلى المعبد؛ حيث يزين ويزخرف بسخاء؛ لأنه سوف يستخدم رباطاً للفائف التوراة. ومن الأكلات الشعبية التى تقدم فى هذه المناسبة (السفادرية)، وهو الطعام اللذيذ والخمر(١٣).

وفى العصور الوسطى، كانت الطقوس تجرى غالبًا فى السيناجوج(١٤)، ولازالت تجرى فيه حتى اليوم وسط بعض الجماعات اليهودية. وفى العادة، تجرى طقوس الختان، الآن، فى المستشفى أو المنزل(١٥).

وقد أدمج اليهود تاريخ الأنبياء أيضاً فى طقوسهم؛ ولذلك، ربطوا بين النبى «اليا» والختان عن طريق الأساطير والطقوس المختلفة، ومن ذلك، تلك الحكاية الشائعة بينهم: «أنه قد أحضر طفلاً إلى حفل الختان، وكان السنديك(١٦) (رابى يهوذا الحسيدى)(١٧)، هو الذى لم يتحرك لأخذ الطفل، مما أدهش جميع الحاضرين، وقالوا له: لماذا لم تبدأ فى ختان الطفل؟ فقال لأننى لم أر بعد «الياهو» يجلس بجانبى. ولم ينته من كلامه، حتى رأوا عجوزاً وقوراً ينظر من النافذة، فخاطبه رابى يهوذا قائلاً: لماذا لا يدخل سيدى للمعبد للاشتراك فى حفل الختان؟ فقال له العجوز الذى كان هو نفسه إلياهو النبى: لا يمكننى الاشتراك فى حفل ختان هذا الطفل، لأنه فى المستقبل، عندما يكبر، سيخرج من العقيدة الصادقة، وكان كذلك(١٨).

ومثل تلك الحكايات الشائعة، كان يصدقها اليهود على أنها حقيقة قد وقعت بالفعل؛ بل كان لها طابع مقدس لا يمكن التشكيك في حقيقته. وكان لها أبلغ الأثر في تأكيد طقس الختان بين اليهود(١٩).

وأما في المسيحية، فقد أخذ به البعض وتركه البعض الآخر؛ فقد كانت الجماعة الأولى من المؤمنين بالسيد المسيح في القدس وما حولها، جماعة يهودية صرفة، وكان أعضاء هذه الجماعة لا يفترقون عن اليهود الآخرين الأتقياء، إلا في إيمانهم بأن عيسى الناصري، قد شرفه الله فجعله مسيحاً. وقد ختن السيد المسيح عليه السلام، عندما بلغ من العمر ثمانية أيام حسب شريعة اليهود(٢٠).

وبعد أن ترك السيد المسيح تلاميذه، يرى أنهم عقدوا مجمعاً في أورشليم، بعد وفاة السيد المسيح باثنتين وعشرين سنة، وتوصلوا إلى قرار بعدم التمسك بالختان، وعدم التمسك بشريعة موسى عليه السلام، وقد كان للقديس بولس وآرائه أكبر الأثر في هذا التحول؛ حيث تغيرت نظرة المسيحية إلى الختان، فالختان في اليهودية، هو ختان الجسد، بينما في المسيحية هو ختان القلب(٢١).

وجدير بالذكر، أن أتباع الكنيستين القبطية والحبشية لازالوا يقومون بإجراء الختان ربما باعتباره ميراثاً مصرياً قديماً(٢٢).

وعيد الختان عند مسيحي مصر من الأعياد المسيحية الصغار(٢٣)، ويحل في سادس بئونة في ذكرى ختان المسيح عليه السلام، وكان المسيحيون في مصر دون غيرهم يختنون أولادهم في ذلك اليوم تبركاً به(٢٤) ويقول المقريزي: إن القبط من دون النصارى تختن بخلاف غيرهم، ويلتزم الأحباش بإجراء الختان في اليوم الثامن لميلاد الطفل، بينما يقوم الأقباط بختان أطفالهم فيما بين عامهم السادس والثامن(٢٥).

ومنذ حوالي القرن السادس عشر، تحتفل الكنيسة باليوم الأول من يناير، باعتباره عيد ختان السيد المسيح عليه السلام(٢٦).

أما العرب، فقد عرفوا الختان قبل الإسلام، واستمرت ممارسة الختان بعد ظهور الإسلام، رغم عدم ورود ذلك الأمر في القرآن الكريم، لكن جاء ذكره في بعض الأحاديث التي اعتبرته واحداً من خصال الفطرة.

هذه الخصال، قد أمر بها إبراهيم عليه السلام، وهي من الكلمات التي ابتلاه ربه بها، قال تعالى (٢٧): «وإذ ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن» (٢٨).

وللختان في الإسلام حكمة دينية؛ بحيث يعتبر رأس الفطرة، وشعار الإسلام، ومن تمام الحنيفية التي شرعها الله سبحانه وتعالى على لسان إبراهيم(٢٩) عليه السلام، فهي التي صبغت القلوب على التوحيد والإيمان، وهي التي صبغت الأبدان بخصال الفطرة التي منها الختان، قال تعالى: «ثم أوحينا إليك ملة إبراهيم حنيفاً»(٣٠)، وأضحى الختان علامة للدخول في ملة إبراهيم. وهذا يتفق مع تأويل قوله تعالى: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة»(٣١).

فالختان(٣٢)، هو صبغة الله لمن اتبع ملة إبراهيم، وهو للحنفاء بمنزلة الصبغ والتعميد للمسيحيين، الذين يقولون، بأنهم يطهرون أولادهم حين يصبغونهم في ماء المعمودية(٣٣).

من هذا، نجد أن القرآن الكريم لم يأمر بالختان، وإنما هو أمر من أمور الفطرة، ولذلك أخذ المسلمون به؛ بل وأصبح يوم الختان يوم فرح إطعام الطعام.

وإذا تركنا هذه المقدمة الموجزة عن موقف الديانات السماوية من الختان، انتقلنا إلى احتفاليته في مصر، فنجد أمامنا نقصاً في المعلومات في بعض العصور التاريخية.

فالمصادر التاريخية تحدثنا عن وجود عملية الختان في مصر القديمة كما سبق، ولكن لا تحدثنا عن احتفال يصاحب تلك العملية، ولعل ذلك يعني أن الختان، في ذلك الوقت، كان لا يصاحبه احتفال.

وفي عصور مصر البطلمية والرومانية والقبطية، لم نعثر على أثر أو كتابة تتحدث سواء عن عملية الختان، أو عن الاحتفال به، ولا يعني ذلك، أن الختان لم يكن موجوداً في مصر في تلك الفترة، لكن من تناولوا التاريخ لتلك الفترة، لم يوفوا التاريخ الاجتماعي للمصريين حقه، ويشبه ما سبق من عصور في فقد الكتابات الاجتماعية أيضاً العصر العثماني في مصر.

أما الكتابات عن الختان في مصر في عصرها المملوكي، فهي، إلى حد ما ، متوفرة لكنها لا تروي نهم الباحث ولكن نستطيع القول بأن باحثي تلك الفترة، استخرجوا أغلب ما في بطون المصادر.

كان الختان لا يمر مروراً عابراً، بل كان أمراً عظيماً يحتفل به، واحتفل به الكافة من غني وفقير وأمير ووضيع، كما كانت تلك العملية تجري لمجموعة من الأطفال في وقت واحد، وتجري لطفل واحد.

وكان بعض الحكام يقومون - بهذه المناسبة - بالإغداق على المصريين بالمنح والعطايا، كذلك الأمراء لأتباعهم والأغنياء للفقراء، كما كان مناسبة لفعل الخير وإطعام الطعام(٣٤)، كما كان يهنأ عليه، فنجد لدى القلقشندى نموذجاً لرسالة تهنئة أمير بختان ولدين له(٣٥).

فى العصر المملوكى، أجمعت مختلف الطبقات على الاحتفال بختان الطفل، بحيث جرت العادة على أن يقوم المزين بعملية الختان فى عصر المماليك، وعندئذ، يقيم أهل الطفل حفلاً كبيراً يدعون إليه سائر الأهل والأصدقاء، ولابد للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقوط(٣٦) لأهل الطفل؛ بحيث يضع فى الطشت الذى يختن فيه الولد.

إذا كان الختان خاصاً بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة، حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنوهم بعد ابن السلطان، ويلغ، أحياناً، عدد الصغار الذين أحضرهم أهلهم، ليختنوهم بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمائة طفل من أبناء الفقهاء والعامة، هذا خلاف أبناء الأمراء والجند، وكثيراً ما طالت الأفراح بهذه المناسبة، فاستمرت أحياناً بين ثلاثة أيام، وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند للقيام ببعض الألعاب لإظهار الفرح. كما كان يوزع كثيراً من الهبات والأموال والخلع(٣٧).

ولندع الآن هبالة ابن واقد، يحكى لنا، فى نزهة النفوس، كيف تمت طهارته(٣٨)، وهى حكاية فيها قدر من الطرافة، ولكنها تصور ما كان يحدث حينذاك: لما مضى لى من العمر مالا أعرفه قالت أمى: يابنى جرت العادة أن المولود إذا مضت عليه مدة من الزمان أراد أهله حلاقه رأسه صنعوا له وليمة، وقد نسينا أن نفعل بك ذلك، ونحب اليوم أن نفعله، قلت يا أماه: دونك وما تحبين، فأرسلتنى مع أبى إلى الحمام، ولم أعلم ما الذى اضمرت، أغسلتنى، ثم ألبستنى ثياباً لم أكن أعرفها، ثم أركبتنى فرسًا، وأحدق الناس بى، والسيوف مسلولة، فحصلت عندى من ذلك دهشة، فلما وصلت المنزل، دخلت، ودخل الناس، فوضعت المأكل، فأكلوا، ثم قدمت الأشربة، فشربوا وأنا أنظر إليهم، وكلما أردت أن أفعل مثلهم، نهانى أبى عن ذلك حتى كدت أموت غبنا، ثم وضعت لى وسادة فجلست عليها، وأتى المزين، ووضع تحت يدى طشتا، وشمر أذيالى، فأنكر قلبى ذلك، قلت يا أماه: زعمت أنك تريدين حلاقة رأسى، فما هذا الطشت قالت: يابنى، ليجتمع شعرك فيه عند الحلاقة، ينثر الناس عليه الدراهم حلوانات للمزين، قلت: فأى معاملة بين رأسى وأذيالى حتى يشمرها، قالت: يابنى لعله رأى فى ثوبك برغوثاً قال، ثم أن أبى قبض على وقال ارفع رأسك وانظر العصفورة، فرفعت رأسى لأنظرها فبادر المزين فقطع رأس حمامتى، فصحت عند ذلك، وصرت أبكى، والناس يضحكون، وأغتم، وهم يفرحون، وعلمت أنها كانت من أمى حيلة،(٣٩).

ومما قيل فى هذه المناسبة وغالباً ما كان يغنى:

يا بخت من كان زفته بالنهار يا صغار

هذاك من بين الوليد أنصار فى أنتصار

يبغى يسار مفكوك الإزار عليه وقار شبه القمر سارى

ياما احسن الزفة نهار الظهور حين تدور

فيها الوليدات راكبين فى سرور كاليدور

تبقى الدفوف تنعق على قصب يزعق يمين يسار

أى والصغير تلقاه لما انجرح فى ترح

أنساه ما قد كان قبل انشرح فى الفرح(٤٠).

يمضى الزمان، وتستمر عادة الختان والاحتفال بها، فيصف دى شابرول ما يحدث فى أوائل القرن التاسع عشر، عندما يريد أحد الآباء ختان ابنه، فإنه يصحبه إلى المسجد، هناك يصلى الإمام على الشاب الصغير الذى يخرج بعد ذلك من المسجد، ليجد جمعاً من الأهل والأصدقاء، ويصحبه هؤلاء فى جولات طويلة على ضجة الآلات الموسيقية، ومع كثير من الأبهة حتى منزل والده، وإذا كان هذا الابن من أسرة ثرية، أو ذات مكانة، فإنه يمتطى حصاناً جميلاً مزركشاً فى بذخ، وعند العودة إلى المنزل، تقام وليمة يدعى إليها كل الأهل والأصدقاء، وبعد انتهاء المدعوين من تناول الطعام، يقوم الحلاق بمطاهرة الطفل، عندئذ، يسارع بتقديم الهدايا للمطاهر، والحفل يكون قاصراً على الرجال، حيث لا تحضره النساء، وفى الطبقات الدنيا، تصطحب النساء الأطفال إلى المسجد.

وبالنسبة إلى ختان النساء، فإن الفلاحين والعربان يتم ختانهن، لكن هذا الفعل لا يتم بالنسبة إلى بنات المدن الأتراك.

ويرى أن الختان عند المسلمين، يعتبر بمثابة الخطوة الأولى فى الحياة، إذ يمكن القول بأن الطفل كان يحيا، حتى ذلك الوقت، بجسمه فقط، ولكنه، بعد هذا السن، سوف يبدأ حياته الأخلاقية والروحية؛ إذ يؤمر عندئذ بأداء الصلاة، ويلقن العلم والفتوى، فالختان، إذن، يعد بمثابة نهاية لمرحلة

الطفولة، بكل نزقها وطيشها، ويمكن القول بأنه، بهذه العملية، يولد مرة أخرى، لكن فى هذه المرة يولد رجلاً.

ويرى دى شابرول أن الأقباط يمارسون الختان للجنسين، وهى عادة تبدو مناقضة تمامًا، أو غريبة على الأقل عن مذهب المسيح، ويرى أنهم يخضعون لها، إما بالاعتياد، أو بفعل الأفكار المسبقة، رغم أنها لا تبدو إلزامية، ويذكر أنه فى الصعيد يختتن جميع الأقباط، وإن كان عدد كبير من الأقباط فى القاهرة يرفض تلك العملية.

ويضيف دى شابرول بأن الجنسين يختتنا فى سن السابعة أو الثامنة، وينتهى يوم هذه العملية، عادة، بعيد عائلى يسبق العماد بتلك العملية(٤١).

كانت مظاهر الفرح تزداد، كلما كانت حالة الأسر أيسر، أو من أقرباء الحاكم. فكان الاحتفال بأحد أبناء هذه الأسر مهرجاناً كبيراً، يكاد يشارك فيه جمع كبير، كما حدث فى ختان ابن بنت السيد عمر مكرم(٤٢)، حيث دعا الباشا والأعيان، وأرسلوا الهدايا والتهانى، وعمل له زفة يوم الاثنين سادس عشر، مشى فيها أرباب الحرف والعربات والملاعيب والصعايدة وغيرهم من أهالى بولاق والكفور والحسينية، وغير ذلك من جميع أنواع الطبول والزمور فكان يومًا مشهوداً اكتريت فيه الأماكن للفرجة(٤٣)، ويدل هذا على عظم هذا اليوم ومدى الاهتمام به، حيث ازدحمت الشوارع ولم يعد بها مكان، فكانت تؤجر الأماكن للمشاهدة.

وتزداد مظاهر الاحتفال، عندما تعظم مكانة المختن، فلما شرع إبراهيم باشا فى ختان عباس باشا ابن أخيه طوسون باشا، وكان غلاماً فى السادسة من عمره، فأمر بنصب الخيام تحت القصر حضرت أرباب الملاعيب والحواة والبهلوانات، وطبخت الأطعمة والحلواء والأسمطة، وأوقدت الوقدات بالليل من المشاعل والقناديل والشموع بداخل القصر وتعاليق النجفات البلور وغير ذلك، ورسموا بإحضار غلمان أولاد الفقراء، فحضر الكثير منهم، وأحضروا المزينين، فختنوا فى أثناء أيام الفرح نحو الأربعمائة غلام، ويفرشون لكل غلام طراحة لحافاً يرقد عليها حتى يبرأ جرحه، ثم يعطى لكل غلام كسوة وألف نصف فضة، وفى كل ليلة، تعمل حراقات ونفوط ومدافع طوال الليل، ودعوا فى أثناء ذلك كبار الأشياخ والقاضى والشيخ والسادات والبكرى، وهو نقيب الأشراف أيضاً والمعالى.

وفى يوم الخميس، عملوا الزفة لعباس باشا، ونزلوا به من القلعة على الدرب الأحمر، على باب الخرق، إلى القصر، وختنوه فى ذلك اليوم، وامتلأ طشت المزين الذى ختنه بالدنانير من نقوط الأكابر والأعيان وخلعوا عليه فروة وشال كشمير ونعموا على باقى المزينين بثلاثين كيساً(٤٤).

ونترك الجبرتى الذى وصف لنا احتفالات كبراء القوم بالختان، لنرى وصف لين لاحتفالات المصريين بالختان، فى أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر.

يذكر - لين - أن المصريين يطوفون بالولد الذى سيختن - ويعرف بالمطهر - فى الشوارع. أما بعض رجال الفكر والدين، وبعض الأغنياء فى القاهرة، فيفضلون حضور أصدقاء المطهر فى المدرسة فى أفضل ثيابهم قبيل الظهر إلى أحد الجوامع المشهورة، كجامع الحسين أو الأزهر، أو السيدة زينب. ويقصد الجامع الرجال والنساء، وبعض صديقات عائلة المطهر مع المطهر. ويحضر الحلاق الذى سيتولى إجراء الختان ومعه خادمه.

ويجتمع كل هؤلاء فى الجامع، وينتظرون حتى انتهاء صلاة الظهر، وينطلقون إلى منزل أهل الطفل الذى سيختن. ويتقدم هذه المجموعة خادم الحلاق، وقد يتبعه بعض الفقهاء ينشدون مديحًا فى رسول الله صلى الله عليه سلم، ويليهم تلميذان، أو أكثر، يسيرون سوياً، فيغنى واحد منهم، أو اثنان: (ياليالى السعد، ياليالى الفرح، ويكمل التلاميذ الباقون الغناء قائلين بفرح ومرح مع الأصدقاء مجموعين)، ويرد الفريق الأول قائلاً: (اللهم بارك على النور البراق)، ويرد الآخرون: (أحمد المصطفى سيد المرسلين)، وهكذا طوال الطريق، ويسير أقارب المطهر، يليهم ستة صبية، يحمل ثلاثة منهم قمقمًا مملوءً ماء ورد أو ماء زهر يرشونه على المتفرجين، بينما يحمل الثلاثة الآخرون مبخرة.

ويسير مع هؤلاء الصبية سقا، يحمل قربة بها ماء على ظهره ملفوفة بمنديل مطرز، يقوم بتوزيع الماء فى أكواب نحاسية على المارة فى الشارع، ويتبعهم ثلاثة خدم، يحمل أولهم إناء قهوة فضى، وثانيهم صينية فضية، وزع عليها أحد عشر فنجان قهوة تقريباً، بينما يمشى ثالثهم صفر اليدين مهمته ملء فنجان قهوة وتقديمه للمتأنقين وهم الذين يبدو عليهم الثراء والمكانة وغالبًا ما يعطى هذا الوجيه نصف قرش مكافأة للخادم.

ويسير، أيضًا، مع الصبية صبى يحمل لوح كتابة المطهر وقد تدلى من رقبته بواسطة منديل، ويقوم معلم المدرسة بتزيين هذا اللوح لهذه المناسبة، ويسير المطهر خلف الصبى حامل اللوح بين اثنين مرتدياً إما ثياب عروس وبعض الحلى النسائية، وإما ثيابه العادية بوصفه صبيًا مغلقًا فمه بمنديل

مطرز، وتتبعه النساء مطلقات زغاريد الفرح، وتتولى إحداهن رش الملح وراءه؛ طرداً للعين الشريرة.

عندمـا يصل الموكب إلى المنزل، يبـادر بالغناء أول الصبية: «أنت شمس، أنت قمر، أنت نور على نور»، ويضيف الآخرون قائلين: يا محمد يا صديقى، يا صاحب العينين السوداوين، ويدخلون المنزل مرددين مدحهم للرسول.

يصعد الصبية إلى الحجرات العلوية، تاركين النساء فى الحجرات السفلية، ويزعق الصبية، قائلين: أنت ياعمه أنت يا عمته: تعالا وأحضروا صرافته»، ويقدم إليهم عند دخولهم قاعة الحريم (وهى حجرته الأساسية) شالاً كشميرياً يمسكونه فى شكل دائرى، ويضعون لوح الكتابة فى وسطه، «ويقف العارف» - رئيس صبية المدرسة - مع المطهر والنساء، ويلقى خطبة الصرافة(٤٥).

بعد الخطبة، ترمى النساء نقوطهن فوق اللوح المكتوب ويجمع المزين تلك النقوط، واضعًا إياها فى منديل، وينزل الصبية، ويقدمون النقوط إلى الفقيه الجالس فى الحجرة السفلية، ويكون المطهر جالسًا على كرسى، ويقف الحلاق إلى جانبه، والخادم فى الجنب الثانى، حيث يضع حمله الذى فيه أدوات الطهارة على الأرض، وفوقه فنجان، فيضع الضيوف نقوطهم داخله للحلاق.

وتتناول الحريم العشاء قبل مغادرتهن المنزل، كذلك يتناول الرجال طعامهم وينصرفون جميعاً، عدا رجال العائلة والحلاق وخادمه الذى يقوم بختن الصبى فى حجرة مجاورة، وقد تتم هذه العملية فى اليوم التالى، وبعد حوالى أسبوع، يصحب الحلاق الصبى إلى الحمام(٤٦).

وبعد لين بحوالى عشر سنوات، يأتى جيرار دى نرفال، ليصف لنا حفل ختان فى قرية صغيرة فى ذلك الوقت، هى شبرا، وإن كان قد وصل إلى القرية فى ثانى أيام الفرح على حد قوله، حيث تمت بعض طقوس الختان فى طفل فى اليوم السابق بالمسجد، ويذكر أن الحفلات العائلية للفقراء، هى حفلات عامة، بمعنى أن الجميع يحضرونها، فلذلك كان الطريق غاصاً بالناس، كان هناك نحو ثلاثين طفلاً من زملاء المختون الصغير يملئون قاعة من القاعات المختصة. أما النساء، فيجلسن فى حلقة فى القاعة الداخلية. وفى أثناء ذلك، وزعت القهوة والغلايين (٤٧). بدأ بعض النوبيين فى الرقص على نغمات الدربكه (وهى طبلة من الفخار)، كان كثير من النساء يمسكن بها بإحدى أيديهن، ويقرعنها بالأخرى. إذا كانت الأسرة ذات يسار، فكان اللائى يقمن بالرقص هن العوالم ذوات البشرة البيضاء. أما النوبيون، فكانوا يرقصون لمزاجهم الخاص، وكان رئيس تلك المجموعة من الراقصين يقود خطوات أربع من النسوة أثناء حجلهن.

وبدأ الأطفال فى الاصطفاف صفين، وكان القوم يستعدون للتجول بالطفل فى القرية على جواد، حيث حمل الطفل الذى كان يتحلى كالنساء، ويغطى فمه بمنديل حسب التقاليد، وأمسك بالطفل اثنان من أقاربه واحد من كل جهة.

وانطلقت زفة المطاهر، كان هناك بعض النوبيين الذين يسيرون على عكاكيز(٤٨)، ويتسابقون بعصى طويلة، ذلك لجذب الجماهير، ويليهم الموسيقيون، ثم الأطفال، وقد ارتدوا أجمل حللهم، يقودهم خمسة أو ستة من الشيوخ(٤٩) الذين كانوا يرددون المواويل الدينية، يلى كل هؤلاء الطفل على صهوة الجواد ويحيط به أقرباؤه، وأمامه زميل له، معلق برقبته لوح الكتابة، قد زينه مدرس المدرسة ببعض الكلمات المنسوخة بخط جميل. وخلف الحصان توجد امرأة، ترش الملح رشًا مستمراً لإبعاد الأرواح الشريرة، وبعد ذلك نساء الأسرة، تتوسطهن الراقصات.

وكان هناك من يحمل قنينات من العطر، وأيضًا أطفال يحملون قنينات بها ماء ورد يرشون(٥٠) بها المتفرجين. وكان الحلاق من ضمن السائرين فى هذا الموكب ممسكاً بيده أدواته ومعه مساعده، يحمل حربة عليها لافتة محملة بمزايا مهنته.

وينتهى هذا الموكب ببعض النساء المأجورات اللاتى يستخدمن كذلك ندابات فى احتفالات الدفن، ويرافقن الموكب صائحات.

وبينما كان الموكب منطلقًا فى شوارع شبرا، كان الزنوج يعدون الموائد ويزينون القاعة بالأغصان، وعندما يعود ذلك الموكب يجلس الأطفال أربعة أربعة حول الموائد المستديرة التى احتل مدرس المدرسة والحلاق والمشايخ أماكن الشرف فيها. أما كبار الشخصيات، فينتظرون نهاية الوجبة، حتى يشتركون بدورهم فيها.

ويضيف جيرار «بأن من كان منهم على سعة يدفع ثمن نصيبه فى صورة هدايا صغيرة، وهذا يخفف قليلاً من العبء»، ومفهوم هنا طبعًا أن جيرار يقصد النقوط، وهنا ليس نصيباً، ولكنه تقليد ومعاونة.

بعد انتهاء المأدبة، يدخل الأطفال القاعة التى بها النساء وينشدن: أنت يا عمته، وأنت ياخالته، هيا أعدوا صرافته. وتحضر النساء شالاً أمسك به أربعة من الأطفال، ووضع لوح

الكتابة فى وسط الشال، وأخذ العريف(٥١) يترنم بلحن، ويردد باقى الأطفال والنساء كل مقطع منه، فكانوا يسألون الله، العالم بكل شئ ،والذى يعلم دبة النملة السوداء، وما تقوم به من عمل فى الظلمات، أن يمنح هذا الطفل الذى يعرف، الآن، القراءة ويستطيع فهم القرآن - بركته، وأخذوا يشكرون باسمه الأب الذى دفع للأستاذ أجره، والأم التى علمته الكلام، منذ كان فى المهد. ولا يخفى علينا المعنى الخفى وراء الشكر، فمقصود به تعليم الأطفال وإعلامهم بفضل الأبوين، وغرس تلك القيمة الجميلة فيهم. لذلك، نجد الطفل يقول لأمه أطلب من الله أن أراك جالسة فى الجنة تحييكى مريم وزينب بنت على، وفاطمة بنت النبى.

ويتلو ذلك بعض الأناشيد، وفى أثناء ذلك، كان الفتيان يتجولون حول القاعة، وهم يحملون الصرافة (النقوط)، كانت كل امرأة تضع على اللوح هدايا من قطع النقود الصغيرة. وبعد ذلك، أفرغوا القطع النقدية فى منديل، كان على الأطفال أن يهبوا مافيه إلى الشيوخ.

ولما عاد الطفل إلى غرفة الرجال، أُجلس على مقعد مرتفع، ووقف الحلاق، ومساعده على جانبه، وقد أمسكا بآلاتهما. ووضع أمام الطفل حوض من النحاس، كان على كل من الحاضرين أن يضع فيه هبته. وبعد ذلك، اصطحبه الحلاق إلى غرفة منفصلة، حيث تمت العملية فى حضور اثنين من أقاربه؛ بينما كانت الصنج تدق لتغطية صرخاته.

وبعد ذلك، استمر هذا الجمع فى قضاء جانب كبير من الليل فى تناول الشراب والقهوة والبوظة(٥٢).

ويأتى كلوت بك بعد جيرار، ويذكر فى كتابه لمحة عامة عن مصر وصفًا لاحتفال الختان، ولم يذكر أين تم هذا الاحتفال، وهذا الاحتفال شبيه تقريباً بما سبق ذكره لدى لين وجيرار(٥٣).

ولنترك، الآن، وادى النيل متجهين إلى واحة الخارجة والداخلة بالصحراء الغربية، لنرى ماذا كان يحدث عند الختان فى بدايات القرن العشرين، تحديداً فى عام ١٩٠٥، وقد ترك لنا هذا الوصف الطبيب مصطفى فهمى، الذى عمل فى واحة الداخلة لمدة عام، دوّن خلالها مشاهداته، ولنتركه يقص علينا ما رآه:

«يهتم أهالى الواحات، وخصوصًا الداخلة، بالاحتفال بختان صبيانهم أكثر من بقية الاحتفالات، فبعضهم ينذر ختان أولاده عند شيخ من الأولياء الموجودين بهذه الديار. والقليل يعمل الاحتفال فى منزله. أما فى الواحات الخارجة، فختان أولادهم عند عمل أفراح الزواج.

فمتى حل ختان الطفل، أعنى عندما تتيسر حالة والده لوفاء نذره - وهو عادة بعد حصاد القمح وإدخاله المخازن - يتوجه بعض أقارب الصبى للاعتذار إلى أهالى متوفى البلد، والنساء يعتذرن أيضًا، وذلك قبل العرس بمدة شهر أو أقل. ثم يشهرون فى بداية فرحهم، زغاريد مزعجة، وغناءً على طارات، بأناشيد تمثل ندابات بلاد الأرياف. وترقص(٥٤) النساء على طرق كفوف الرجال الذين ينشدون أناشيد مختلفة، ويستمرون على ذلك جملة أيام، وعند قرب العرس، تأتى النساء حاملات غذاءها فى أطباق من خوص عليها خبز وأرز مطبوخ، لتساعد أصحاب العرس فى دق الأرز وغربلة القمح، بعد تجهيزه، يوزع على طواحين(٥٥) البلد لطحنه مجاملة، لا يخبزون إلا فى صباح يوم العرس.

وعند تمام الاستعداد، يستحضرون الطبل الذى يشبه فى شكله طبل شحاذى الأرياف، الذين يمرون على المنازل قائلين (أبو اللثامين ياسيد)(٥٦). وفى دقته، لا يفرق عن دلوكة العبيد فى رعدها ونقرتها. وهنا، يأتى الرجال المدعوون بخيولهم من البلاد، حاملين الأسلحة النارية ليمثلون مرماحًا بالخيل والبارود، وتخرج النساء؛ لتشخيص بللو، يشبه رقص العبيد، بعضهن لابسات على شكل أعراب على رأسهن طربوش مغربى بدون عمامة، لافات نصفهن السفلى فى حزام صوف أبيض، والعلوى فى ملاءة إخميمى منقوشة، ساترات وجوههن بقطع من الشاش الأسود الرقيق، ليبصرن من خلاله الطريق، وبأيديهن عصا طويلة، والبعض الآخر، وهو الأكثر، يأتين بلباس الزينة، وهو قميص أسود مطرز بالحرير الملون صدره، يلمع من قطع صفيح مستديرة بشكل العملة المصرية القديمة مرصوصة بانتظام حتى عند تمايلهن يحدثن نغمات مختلفة، ويسترن وجوههن أيضاً بقطعة من الشاش.

ويتمايلن جميعاً شمالاً ويميناً محركات أذرعهن فى كل خطوة على نغمة الطبل بين صفوف الرجال، ويمكثن كذلك من العصر إلى الغروب. ويتحتم على نساء المنزل، كبيرة أو صغيرة، أن يرقصن فى هذا المجمع زيادة عن الأحباء.

وبعد ذلك، يذهب الرجال والنساء إلى منزل الفرح، فيتناولون العشاء، وبعضهم يعمل مولداً نبوياً (٥٧). ويبيت الرجال وبعض النساء الغرباء عن البلد إلى الصباح، فتحضر أهالى البلاد، ويلم ما يعرف بالنقوط من الحاضرين، ففى بعض البلاد، تدفع الرجال النقطة، والبعض الآخر تدفعها

الحريم، ويتولى ذلك شخص من العائلة معه المأذون، يكتب قيمتها، وأسماء من يدفعونها، وهى تتراوح بين ثلاثة قروش، تعريفة فما فوق ذلك، وبعد ذلك، يزفون الصبى على حصان حول البلد يتقدمه الطبل، وتحوطه النساء بأناشيدها غير الواضحة، ثم يعودون إلى المنزل، فيلم الحلاق نقطته من الحاضرين، وهى دون القرش فى الغالب، قائلاً، لكل شخص، هذه الجملة: (خلف الله عليك ياعريس وسى فلان نقط بخير: خلف الله عليه)، وهنا تزغرد النساء.

أما إذا كان الصبى منذوراً[٥٨] لأحد المشايخ، فيزف من البلد بالطبل إلى مدفن الشيخ المقصود. وهناك، تذبح الذبائح، وتعمل الأطعمة اللازمة، للمدعوين، ويبيتون جميعاً فى هناء وسرور بعد عمل الرقص اللازم الذى ربما يستمر إلى قرب الفجر. وفى الصباح، يعودون إلى المنزل، وتلم النقطة، ويعمل الختان.

وكيفية عمل الختان؛ هو أن يجلس رجل على ماجور منكس ويمسك الصبى الإمساك المعلوم، ويجرى الختن حلاق الصحة. وفى أثناء بكاء الطفل، يضعون فى فمه بلحة أو قطعة من السكر لتخفيف الآلام[٥٩]، وهى عمومية عند الجميع[٦٠].

وبعد مصطفى فهمى بحوالى عقد من الزمان، يأتى ليدر فى عام ١٩١٤، ليكتب عن عادات المسيحيين فى الصعيد، ومن ضمن هذه العادات، يتناول الختان بالوصف، فيذكر: «أن الختان يمارس فى أنحاء البلاد، وإن كان نادر الحدوث فى القاهرة. وهناك سبب غريب يجعل الكنيسة تحظر الختان بعد التعميد بصورة واضحة؛ بل إنها تلغى السر المقدس[٦١]، إذا أجريت هذه العملية. ومع ذلك، فأهل الريف لا يعيرون اهتماماً كبيراً لهذا الحكم؛ إذ إن أغلبهم يلتزمون بعادة الغالبية المسلمة التى تنتظر حتى يصير الغلام فى الخامسة أو السادسة من عمره[٦٢]، وبعد ذلك يجرى له حلاق الصحة عملية الختان، ثم يحتفلون بهذه المناسبة احتفالاً مشابهاً لما يقوم به جيرانهم[٦٣].

ويفضل المصريون الأقباط شهر سبتمبر لهذه المناسبة، حيث يكون الحصاد قد وفر المال للناس بعد جهدهم فى الزراعة. ويؤمن المسيحيون إيماناً شديداً بهذه العملية من منطلق صحى؛ فهم يعتقدون أنها تقى من الإصابة بالسرطان. ومن ناحية أخرى، يرون أنها علاج له، إذا أجريت فى مرحلة متأخرة من عمر الإنسان. ويعالج الجرح بلحاء شجر الرمان[٦٤] المطحون.

ويبدأ الاحتفال فى الليلة السابقة على الختان؛ حيث تعجن الحناء. وفى المناطق الريفية، تؤخذ قطع من الحناء وتوضع على صينية ويغرس فى كل منها شمعة. والطفل، صاحب المناسبة، يمشى خلف صينية الحناء داخل البيت، وكل النساء يغنين أغانى شعبية ويزغردن تعبيراً عن الفرح. وقبل أن يستريح الغلام، يأخذ قطعة من الحناء، ويقبض عليها بكفه، وتفعل النساء الشىء نفسه. وصباح اليوم التالى تكون كفوفهن قد صبغت بلون بنى، يميل إلى الاحمرار.

وفى يوم الختان نفسه، يرتدى الطفل أبهى ملابسه، ويؤتى به من الحريم، تعبيراً على أنه حتى ذلك الوقت كان ينتمى إلى النساء. وتوضع على رأسه قلنسوة موشاة بالذهب، كتلك التى ترتديها النساء، ثم يخرج فى موكب كبير، ممتطياً فرساً يملؤه الفخر، ويسير الموكب فى أنحاء القرية. ويصاحب ذلك عزف الموسيقى، وإطلاق الأسلحة النارية التى لا تكتمل الفرحة بدونها.

وهناك وليمة عامرة يقيمها الأب، ويساهم المدعوون فى دفع أجر الحلاق[٦٥]، وهو نفسه - بغض النظر عن ديانته - يؤدى هذا الطقس لكل أفراد المجتمع[٦٦].

وتأتى وينفريد بلا كمان إلى الصعيد، بعد ليدر بأقل من عشر سنوات، لتجمع مادة كتابها «فلاحو الصعيد» خلال ستة أعوام (١٩٢٠ - ١٩٢٦)، ونجد أن هناك اختلافاً بينهما فى تحديد سن الختان عند المسيحيين، فكما سبق، ذكر ليدر أن الختان يتم فى سن الخامسة أو السادسة، بينما تذكر وينفريد أنه لابد من ختان الطفل قبل التعميد، ومعروف أن التعميد يتم قبل بلوغ الطفل أربعين يوماً من العمر، ويبدو أن وينفريد قررت ما هو مفروض، ولم تذكر ما هو شائع.

وواضح هذا من روايتها التى سندعها، الآن، لكى ترويها: «وطبقاً لما ذكره بتلر، فإن الختان لابد أن يتم قبل التعميد، ومراسم الختان الفعلية، تشبه إلى حد كبير مثيلاتها عند المسلمين. لذلك، فإن الوصف التالى ينطبق على اتباع الديانتين، والفرق الوحيد هو أنه فى الوقت الذى لابد أن يتم فيه ختان الطفل القبطى قبل التعميد، فليس هناك ما يحدد العمر الذى يتم فيه ختان الطفل المسلم، وإن كان ذلك يتم، دائمًا، فى السنوات الأولى من عمر الطفل. وتتطلب مراسم الختان مصاريف معينة. ولذلك، فهى تتم أحياناً، مع إحدى مناسبات الزواج، حيث يمكن اقتسام التكاليف.

والطفل الذى تجرى له هذه العملية، تخضب يداه وقدماه بالحناء عند الغروب قبل يومين من ذلك. وفى اليوم التالى،

يأتى الحلاق ويقص شعر الولد بطريقة خاصة، يطلق عليها «المقرص». وبعد الحلاقة، يستحم الولد وتوضع على وجهه العملات المعدنية، كما قيل لى، ويأخذ الحلاق النقود التى تقدم بهذه الطريقة. وبعد ذلك، يرتدى الولد طاقية من نوع خاص مصنوعة من اللباد. وهذه الطاقية بيضاء اللون، وتكون مزينة برسومات باللون الأصفر وشراشيب يشتريها والداه خصيصًا لهذه المناسبة، ولا يرتديها إلا فى هذه الطقوس. ويزاد فى تزيين الطاقية، بوضع قطع من الورق الملون أو قصاقيص القماش أو الموسلين. وبعد أن يلبس الولد هذه الطاقية، يوضع على حصان، وأعتقد أنه يجلس عادة ووجهه ناحية ذيل الحصان[٦٧]، ويغطى بشال، ويمسكه أحد الرجال، لكى لا يقع من على الحصان الذى يقوده رجل آخر، ثم يلف به فى أنحاء القرية بصحبة عازفى الموسيقى. وإذا كان هناك أخان تجرى لهما هذه العملية، فإنهما يركبان، معًا، على حصان واحد. وبعد أن ينتهى الطواف فى القرية يؤخذ الولد إلى البيت، ويقدم العشاء للأصدقاء الذين وضعوا النقود على وجهه، وكذلك الحلاق. وتقوم الموسيقى بدور مهم فى هذا الاحتفال، ولا يكف العازفون عن قرع الطبول، وضرب الصاجات، ونفخ القرب. وبعد أن ينتهى المدعوون من العشاء، يغادرون جميعاً البيت ومعهم العازفون. وفى صباح اليوم التالى، يأتى الحلاق وحده إلى البيت حيث يدفع له والد الطفل أجره أولاً. ويحصل الحلاق على جنيه أو أكثر. ويمسك الطفل، ويطلب منه ألا يخاف. ويحاول أحد الأشخاص أن يلفت انتباهه، بينما ينتهز الحلاق هذه الفرصة ليقطع القلفة. ويرتدى الولد جلابية بيضاء خاصة بهذه المناسبة، ذات كمين طويلين، تربط القلفة فى أحدهما. بعد ذلك، يربط الحلاق أم الولد وخالته معًا عن طريق لف عمامة حول رقبتيهما، ويجرهما خارج الدار[٦٨]. وهنا، يدخل الأصدقاء الذين تجمعوا فى الخارج، ويهبون النقود مرة أخرى للحلاق الذى يغادر البيت بعد ذلك. ويغسل الجرح يومياً ، ويرش عليه مسحوق، أظن أنه الحنة[٦٩]. وتظل القلفة مربوطة فى كم جلابية الولد إلى أن يشفى الجرح. ولابد أن يظل مرتدياً الثوب الأبيض طوال هذه المدة.

وبعد أن يتم ختان الأولاد، توضع لهم تعويذة، تتكون من قطع قصيرة من جريد النخل التى حفر على أحد جانبى كل منها مثلثات. والغرض منها الحفاظ على الجرح من التلوث ومنع العين الشريرة. وهذه التعويذة، يضعها الولد لمدة سبعة أيام بعد العملية، حيث تتدلى من خيط حول رقبته.

وليس هناك سبب لربط الأم والخالة معًا من رقبتيهما، وإخراجهما من الدار، إلا أننى أرى أنه من المحتمل أن تكون هذه طريقة للتأكيد على حقيقة أن الطفل قد انضم إلى مجتمع الذكور بإجراء هذه العملية، وأنه - بذلك - لم يعد تحت سيطرة الأم وقريباتها. هذا مجرد تخمين، وما قدمته، ليس إلا على سبيل التفسير المحتمل لهذه العادة[٧٠].

وبعد أن طوينا صفحات التاريخ، مطالعين الاحتفالات التى صاحبت عملية الختان، واجدين مادة فقيرة فى عصور مثل العصر الفرعونى، ومادة متوسطة فى العصر الإسلامى، أغلبها خاص بطبقة الحكام، ومادة غنية فى القرنين التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ نجد أن هناك فترات من التاريخ المصرى مظلمة تماماً تجاه هذا الموضوع. وهذه الفترات، هى الفترة اليونانية والرومانية والبيزنطية والعثمانية. وربما تكشف الوثائق ومصادر التاريخ ما غمض أمامنا، حتى الآن، خلال هذه الفترات.

ولكن ماذا عن العصر الحديث؟ وما أعنيه هنا قبل عقدين أو ثلاثة من الآن. دفعنا هذا إلى التجول فى بعض أنحاء مصر المتباينة جغرافيًا واتصاليًا، والممثلة على قدر المستطاع لمختلف المناطق الجغرافية؛ لكى نرى احتفالات أهل ذلك الزمان - مسلمين ومسيحيين - الخاصة بعملية الختان، أو المصاحبة لها، ومقدار التشابه والتغير وعوامل هذا أو ذاك، بالإضافة إلى الدوافع وراء كل ما ذكر.

ولهذا، سنلتقى ببعض من شاركوا فى هذه الاحتفالية، أو شاهدوها فى مواطنهم؛ حيث راعيت أن يكون الراوى أو المشارك من المدينة أو القرية نفسيهما.

ومن أقدم أحياء القاهرة، حى نشأ باعتباره ميناء نهرياً، وقاوم الفرنسيين، واشتهر بالفتوة، ونسب إلى أحد الأولياء؛ هو حى بولاق أبو العلا. ولمكانة سيدى السلطان أبو العلا فى نفوس أهل الحى خاصة، كان ولابد غالبًا أن يكون السلطان نقطة البدء، ولنبدأ من البداية.

تتم هناك عملية الطهور، سواء للولد أو البنت، سراً؛ خوفًا من الحسد، وليست هناك سن محددة للطهور، فيمكن أن يكون عمر المطاهر شهر أو خمس سنوات، كما أنه فى أحيان كثيرة تتم عملية الطهور لمجموعة من الأطفال مرة واحدة، وليس شرطاً أن يكونوا أقرباء، فيمكن أن يكونوا من بيت واحد، أو من حارة واحدة، أو جيران، أو معارف. وكانت القلفة أو البظر ترمى فى النيل؛ اعتقاداً فى أن هذا يجعل الجرح يشفى سريعاً، وربما خوفاً من السحر.

والأيام التى تلى الطهور، لا يحدث فيها أى شىء لا طبل ولا غناء؛ خوفًا، أيضًا، من الحسد، أو مرض الطفل، نتيجة لنظرة عين، ويستمر هذا التعتيم حتى اليوم السابع.

اليوم السابع، هو يوم الإعلان عن أن هناك طهوراً قد تم، فيدعى الأهل والجيران على الغذاء، حيث يتم ذبح إحدى ذوات الأربع، أو شراء لحمة، وذلك حسب المقدرة، بالإضافة إلى تناول المدعوين للطعام، سواء طعام الغذاء أو العشاء ويطهى صاحب الحفل فتة باللحم، ويرسلها إلى جامع السلطان أبو العلا، والبعض يرسلها إلى السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، للفقراء.

وتقوم السيدات والرجال بتقديم النقوط، سواء للأم أو الأب، أما المزين، الذى قام بطهارة الولد أو البنت قبل ذلك بسبعة أيام، فكان يأخذ نقوطه فى حينه من أهل المطاهر فقط؛ حيث - كما سبق القول - كانت العملية سرية.

تبدأ الزفة من عند جامع السلطان أبو العلا قبيل المغرب؛ حيث يمتطى فارس هذه الزفة حصاناً، مرتدياً جلباباً أبيض، وعقالاً تحته طرحة بيضاء فوق الرأس، وإذا كان الفارس صغيراً، يركب وراءه رجل كبير لكى يمسك به؛ خوفًا من وقوعه ويقود الزفة الضو[٧١] بفرقته المكونة من حوالى عشرة أفراد بطبولهم ودفوفهم وحناجرهم؛ حيث يقومون بلفة حول الجامع، تبدأ من اليمين، ثم ينطلقون إلى مكان الفرح.

ويسير الرجال خلف الفرقة التى تنشد وبجوارها، وبعد ذلك النساء اللاتى يزغردن، ويختلط الصغار بهؤلاء وهؤلاء، ويتقدم هؤلاء أو بينهم فارس هذا اليوم.

وتصل هذه الزفة إلى مكان الحفل، حيث يكون قد تم نصب صوان وضعت به كراسٍ للمدعوين، وتنشد الفرقة بعض الأناشيد. وفى بعض الأحيان، تحيى الفرقة هذا اليوم وفى أحيان أخرى، تكتفى بالزفة وببعض الأناشيد الدينية، ثم تستكمل الليلة فرقة غنائية أخرى، وعلى رأسها عالمة - على حسب رغبة صاحب الفرح - ويستمر ذلك إلى وقت متأخر من الليل. وكانت الناس تتنافس فى تقديم النقوط للفرقة والعوالم. وفى بعض الأحيان، كانت تبدأ الزفة من عند السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، وتلف أيضًا حول السلطان أبو العلا، وغالباً ما يحدث ذلك، إذا كان هناك نذر.

هذه الزفة، تتم إذا كان المطهّر ذكراً. أما إذا كانت أنثى، فالزفة تكون فى الحارة أو الشارع فقط، ولا تبدأ من عند السلطان، وكان يتم الاحتفال بطهور الأنثى أيضًا، ولكن ليس بالصورة نفسها التى يحتفل بها للذكر، واستمر ذلك إلى نحو عشرين سنة مضت. أما الآن، فقد اختفت تقريباً تلك الزفة، وأيضاً مظاهر الاحتفال، حيث نشاهد بين الحين والحين حفلاً لطفل مختون، خاصة فى مولد السلطان أبو العلا، ولكن ليس بالصورة نفسها أو الفرحة كما كان يحدث من قبل[٧٢].

وفى حى المنيرة بالقاهرة، تروى إحدى السيدات ما كان يحدث عند طهارة طفل مسيحى: «فغالبًا ما كان يتم الطهور فى موالد القديسين مثل مارى جرجس، أو برسوم العريان؛ حيث توجد مبانٍ بجوار الكنائس وتابعة لها، تجرى بها تلك العملية. والسن التى كان يطهر فيها الطفل، تتراوح بين أربعين يومًا وأحد عشر عامًا، وربما زاد عن ذلك. والموعد المفضل للطهور، كان فى شهر سبتمبر، حيث تكون قد انكسرت موجة الحر. وفى أى يوم من أيام الأسبوع، عدا أيام الآحاد».

يذهب أهل الطفل، الذى ستتم طهارته، إلى الكنيسة مساء اليوم السابق للطهور؛ حيث يصلّون فيها، ويحضرون القداس فى الصباح. وبعد القداس، يتم الطهور، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض وفانلة بيضاء، وتوجد صلاة خاصة بالطهور، ولكن نادراً ما تقام.

ولا تعمل زفة للمطهّر خوفًا من الحسد، ولكن يعلق له خرز أزرق فى صدره منعًا للحسد، وأيضًا ثوم، كما تكسر بصلة؛ وذلك لطرد الأرواح الشريرة. وتعمل له أسورة من سبع حبات بقول مختلفة الأنواع أو من البقول لمنع الحسد، ولمنحه القدرة على الإنجاب.

وفى الثالث؛ أى ثالث يوم، يحضر الأهل والجيران البقول حيث تقدم نقوط لوالدة الطفل، عبارة عن نقود، أو سكر وشاى، وما هو شبيه بذلك.

ويرش الملح فى أرجاء المنزل ويبخر، وذلك أيضًا لمنع العين الشريرة والحسد، ويعمل أكل للحضور، وغالبًا ما يكون كسكسى، وقادسية[٧٣]، وغديرة[٧٤]. ويمكن أن يطبخ أيضاً، وهذا يرجع إلى المقدرة المالية.

ويحتفل أيضًا بالسابع؛ أى سابع يوم، ويعمل فيه مثل الثالث، وإن كان ما يقتصر الاحتفال على السابع، وأحياناً على الثالث، وهذا أيضًا يرجع إلى المقدرة المالية، ومكانة الأب والطفل، من حيث كونه وحيداً أو جاء بعد مدة»[٧٥].

وتختلف الزفة فى (أبو قير) بالإسكندرية عن زفة بولاق أبو العلا، حيث تكون الزفة بالكاريتات، فيلبس العريس طاقية وقفطاناً أبيض مشغولاً عليه خمسة وخميسة بالخيط الأحمر المزوى، ويكتب على القفطان أيضًا الله أكبر، وتتم الزفة بالكاريتات - التى يتراوح عددها حسب مكانة العريس ومجاملة أبوه للآخرين فى مناسباتهم - فى شوارع أبو قير، وتنطلق الأغانى والزغاريد من الكاريتات، والزفة تتم بالنسبة إلى الذكور فقط.

وقبل الزفة، يجتمع الناس فى منزل المطهّر[٧٦]؛ حيث يقدمون نقوطهم لوالدى العريس، والنقوط عبارة عن نقود، أو سكر وشاى، أو أى شىء مما يخزن فى المنازل[٧٧].

وفى وسط الدلتا بقرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية، كانت تتم دعوة الأهل والأحباب على الغذاء يوم الطهور الذى ليست له سن محددة، ولكن لا تزيد غالباً عن خمس أو ست سنوات. ويحضر المزين عصراً؛ حيث يقوم بطهارة الولد، ويقوم الناس بتقديم النقوط للمزين ولوالدى الطفل، وهو عبارة عن نقود، أو شاى، أو سكر، أو أرز، ومكرونة، وغير هذا من أشياء مماثلة.

وفى أثناء ذلك، تغنى البنات الصغار والنساء داخل الدار مستخدمات أى وعاء للإيقاع.

وبعد الطهور، تبدأ زفة المطهّر - ويجب أن نذكر أن هناك من يهتم بعمل زفة، وهناك من لا يهتم بها - حيث يركب المطهر حصاناً أو حماراً بناحية أمام رجل كبير يمسك به، وحوله الأولاد والبنات مغنين وواحدة كبيرة ترش الملح منعاً للحسد. واللفة، عادة، تكون فى الناحية[٧٨]، وليست حول القرية كلها. وعندما تعود الزفة، تستمر البنات والسيدات فى الغناء حتى المغرب، أو بعده بقليل، ثم ينفض هذا الحفل.

وهذا الاحتفال قاصر على الذكور فقط، وفى بعض الحالات القليلة، لا يتم احتفال؛ حيث يتم الطهور بدون أى مظهر احتفالى. وبالنسبة إلى البنات، تتم طهارتهن دون احتفال[٧٩].

وللطهور عند المسيحيين بزاوية الناعورة، كما يذكر الأستاذ فايز تادرس، «فرحة كبيرة، فضلاً عن أنه أمر مقدس، واللقب الذى يطلق على المطهر هو العريس، ولا ننسى أنه يوجد لدى المسيحيين عيد الختان، ويعتبر من الأعياد المسيحية الصغرى[٨٠].

وهناك ارتباط بين الختان والعماد، فلابد أن يسبق الختان العماد، وهناك نص على ذلك.

وبسؤال الراوى، هل كان المسيحيون يفضلون تختينهم فى يوم عيد الختان؟ أجاب: العادة تعلو على كل شىء، والعادة، هنا، أن الميعاد الأفضل للطهور - من زمن سابق لا نعيه، ولكننا توارثناه جيلاً بعد جيل - هو أثناء وفاء النيل وفيضانه الذى يعنى الطهارة. وكان موعد الفيضان، هو شهرا أغسطس وسبتمبر بالتقويم الميلادى، ويقابله مسرى من الشهور القبطية[٨١].

«فلما كانت مية النيل تحمر، كانت الناس تقول الوقت ده كويس للطهارة والجرح يطيب بسرعة». ففى وقت الفيضان، كان معظم الناس من مسيحيين ومسلمين، يقومون بطهارة أبنائهم حيث إن الجرح فى الشتاء لا يشفى سريعاً[٨٢].

وفى يوم الطهور، يدعى الأهل والأحباب ويحضر الأطفال الذين يغنون ويدعون لعريس هذا اليوم بأدعية جميلة. وغالباً ما يشارك الأطفال بوصفهم مرددين خلف من هم أكبر منهم سناً.

وفى اليوم المحدد لإجراء عملية الطهور، كان أهل الطفل يحاولون خداعه، لكى لا يقاوم أثناء إجراء العملية، ويحضر المزين باعتباره ضيفاً، وتتم العملية بسرعة، هذا إذا كان الطفل صغيراً، أما إذا كان كبيراً ويدرك، فيحاولون إقناعه بأن الطهارة علامة على الرجولة، وأنه لن يشعر بألم، فهى تشبه قرصة النملة. وكان الحاضرون يقومون بتقديم النقوط للمزين الذى كان يردد أسماء مقدمى النقوط مقرناً بها التهنئة المباركة - كما كانوا يقدمون النقوط لأبوى المطهر. وبهذا، ينتهى يوم الختان.

وكان يحتفظ بالقلفة، حيث توضع فى حجاب، ويعلق أو يوضع تحت الوسادة، والحجاب كان يوضع فى كيس من القطيفة، وبعض الناس يضعون مع الحجاب أدعية دينية مكتوبة على ورقة، وهذا يعبر عن الامتنان لله على أن هذه العملية تمت بنجاح. وسر الاحتفاظ بها أنها جزء من جسم الإنسان.

ويبدأ الاحتفال فى اليوم السابع، حيث كان يلبس المطهّر جلابية بيضاء مشغولة باليد ومزينة بالصليب. والآن، يلبس بلوزة وبنطلوناً، وأحياناً صديرياً مطرزاً بالماكينة، ومزيناً بالصليب، وحذاء أبيض.

والآن، يقدم الأهل والأحباب هدايا عبارة عن شيكولاته أو لعب أو ملابس. وقبل ذلك، كانت الهدايا عبارة عن شاى، أو سكر، أو ما شابه ذلك. وكان الأولاد يصطفون ويجلسون ويرددون الأغانى خلف إحدى المغنيات من أهل العريس أو من الجيران، المهم سيدة أو بنت تجيد الغناء. ويكون الطفل محمولاً بين يدى أقرب الناس إليه، وعادة لا تكون الأم؛ لأنها تكون خائفة عليه. ويلف به على الحاضرين الذين يغنون ويهنئون.

وفى المساء، يجهز العشاء، وهو فى هذه المناسبة إما كسكسى أو مسرودة[٨٣]، ويوزع الشربات على الحاضرين.

ويحضر المزين فى هذا اليوم، ليفك الرباط، ولا ينقط المزين فى هذا اليوم، ويتناول أجره عن عملية الطهور فى اليوم السابع؛ وذلك حتى يضمن أهل المطهر حضوره، لمتابعة الجرح والغيار عليه»(٨٤).

وإذا انتقلنا من وسط الدلتا إلى قرية الصوامعة شرق بالصعيد؛ حيث التمسك بالعادات والتقاليد، والصراع أشد من أجل لقمة العيش، والجبل والصحراء يحاصران الأرض الزراعية من الشرق، فتضيق، وتصبح عاجزة عن سد رمق أهليها. ونستطيع القول - باختصار - إنها بيئة طاردة لعجز الموارد الاقتصادية عن الوفاء باحتياجات السكان.

يروى لنا أحد أبناء القرية عما عاصره من زمن، عندما كان طفلاً لم يشب بعد عن الطوق، وكانت شوارع القرية ملاعبه التى يقضى فيها أغلب أوقاته، حدث هذا منذ حوالى أربعين عاماً، ولندعه يقص علينا ما وعته ذاكرته، أو ما هو خاص بما جرى له فى يوم من الأيام:

«ممارسات الطهور فى القرية لا تخرج من يد حلاق القرية، أو حلاق الصحة، وليس كل الحلاقين فى القرية لهم يد فى عملية الطهور؛ وإنما تجد فى القرية، أو عدة قرى متجاورة، حلاق له شهرة، أو خفة يد، فى طهارة الطفل، أو الصبى، يطلق عليه حلاق الصحة.

تبدأ عملية طهور الطفل أو الصبى ابتداء من سن الرابعة أو الخامسة وحتى العاشرة. وإذا كان الطفل وحيد أبويه، أو الطفل البكر، يقام له احتفال خاص عند طهارته. أما إذا كان له أكثر من أخ، وله أخ كبير يتزوج، فإنه يطهر فى صباحية عرسه، ويتم الطهور فى الصباح الباكر، هرباً من الحر؛ حيث يجلس الطفل على كرسى، وتحت قدميه قدر من التراب، لينزل عليه الدم الناتج من الجرح. وتحضره العروس، ومن حولها والده وأمه وأخواته وأقرباؤه، وذلك تفاؤلاً بالعروس واستبشاراً. والطفل ينتابه الخوف عادة وأحياناً الخجل؛ الخوف من عملية الطهور فيبكى. والخجل، لأنه يتعرى أمام الناس، وخاصة العروس إذا كان فى سن الصبا، أو فى حدود السادسة أو الثامنة وخاصة إذا كان فى العاشرة. وتتردد من حوله عبارات التشجيع وعدم الخوف، فهو رجل، وأحياناً يوضع منديل على عينيه، والولد الذى لا يخاف، يرفع المنديل من على عينيه قائلاً: «أنا مش خايف»، وأثناء عملية القطع تنطلق الزغاريد.

ونادراً ما يبكى فى هذه السن؛ لأنه يرى فى نفسه أنه رجل، وعيب عليه أن يبكى. أما إذا كان صغيراً ولا يبكى فهنا وخوفاً عليه من الحسد(٨٥)، يضربه والده أو عمه بالقلم ضربة قوية تجعله يبكى، ويعطى للمطهّر، الذى عادة ما يرتدى جلباباً أبيض قطعة سكر، تعويضاً عما فقد، من دم أثناء الطهارة أو يحلى «فمه»، وينقط الحاضرون الحلاق، حيث يوضع النقوط فى صحن أمامه.

أما إذا كان الطفل وحيد أبويه، فإن له احتفالاً خاصاً، قد يستمر أسبوعاً أو أسبوعين قبل عملية الطهارة. وفى هذه الحالة، يكون الطفل عادة فى سن الثالثة أو الرابعة، وعلى الأكثر فى الخامسة؛ لأن الوالدين يريدان أن يفرحا به.

وتبدأ احتفالية الطهور بعد العصر وحتى المغرب بالمرور فى شوارع القرية. وتتكون الجماعة، التى تلف شوارع القرية، من ضاربى الطبل والمزمار البلدى، وواضعى السيوف فى أفواههم، والواقفين على المسامير، وخلفهم الأهل والمحبون، وفى وسطهم، الطفل الذى سيختن، وتحيى الناس أهل الطفل: «عقبال جوازه»، «وعقبال الصغير»، ويردون: «عقبال عندكم»، وغير هذا من عبارات التحية، ويكون هذا بمثابة إعلان بأن فلان يحتفى به للطهارة.

وفى المساء، تبدأ السهرة الاحتفالية، وعادة تكون بالتغنى بالتواشيح الدينية التى ينشدها محترفون بالأجر والنقوط، حسب الاتفاق، ويكون ذلك فى مكان فسيح يطلقون عليه «الرهبة»، وتتكون فرقة التواشيح من قائد للفرقة، وهو المنشد الرئيسى، وإيقاعه، أحياناً، على عصاة حديدية يمسكها بيده ويضرب عليها بسبحة. وأحياناً، يكون معهم دف ومجموعة من المرددين.

ويشارك الحاضرون بالذكر؛ حيث يصطفون صفين، ويقف قائدهم بين الصفين ويذكرون الله، ويستمر هذا الاحتفال حتى ساعة متأخرة من الليل، وتقدم المشروبات والطعام للضيوف القادمين من خارج القرية، ولكبراء الحاضرين.

وتعتبر ليلة الطهور؛ هى الليلة الرئيسية التى يقدم فيها الطعام الرئيسى والتى يقدم فيها النقوط الذى يكتب فى كشف أو دفتر. وفى الصباح تتم عملية الطهور.

ويذكر الراوى أن قريته ومحافظته لم تعرف الختان الجماعى؛ فلابد لكل طفل من أن يختن بمفرده، وله احتفاله الخاص به.

وبالنسبة إلى الفتاة، لا يجرى لها أى احتفال، وعلى حد تعبير الراوى «استحالة». وتتم طهارتها سراً، دون أن يعرف أحد(٨٦).

وإذا واصلنا السير، منطلقين تجاه أرض النخيل والذهب، الأرض التى أحياها النيل، وأماتها جهل إنسان وعدم بصيرته، حيث ترقد تحت مياهه كنوز من الفنون والآثار والعادات والتقاليد والمعتقدات، وآثار وثقافة شعب، يقضى عليها حاقد جاهل. هنا، فى بلاد النوبة، وفى أدندان بلاد الفديجة قريبًا من الحدود المصرية السودانية، وجدنا طاعنًا فى السن رفض التهجير، فهى أرض الآباء وملاعب الصبا وحياة الشباب، وعلى حد معتقداته: مهبط معظم الأنبياء. تركها لمدة عامين، وعاد ليعيش فى منطقة التكامل، قريباً من قريته القديمة التى ترقد فى باطن النهر. ويستجمع شتات ذكرياته، ويبدأ فى الحكى.

«كان لابد من طهور الطفل وهو صغير، وغالبًا لم يكن يتعدى عمره ثلاث سنوات، وفى اليوم الموعود يدعى أهل القرية جميعهم لحضور ذلك الحفل. ومن يكون مشغولاً فى حقله أو غيره، يمكنه الاعتذار عن عدم الحضور[٨٧].

ويتم الغذاء قبل عملية الطهارة، وهو عبارة عن عيش الدوكة، ويتكون من السلابة؛ وهو رقاق من القمح، والشدة؛ وهى رقاق من الذرة والحلبة، وإن كانت أسمك قليلاً من رقاق القمح، ويرص طبقة من هذا، وطبقة من هذا، ويوضع فوق كل ذلك الطبيخ الموجود: ملوخية، أو بامية، أو أى شىء آخر.

وبعد تناول الغذاء، يقوم المزين بإجراء الطهور، ويؤجر على ذلك، ولا ينقط، ولكن الأم هى التى تنقط؛ لأنها هى المسئولة، فالرجل، غالبًا، غائب يعمل ويكد فى المدينة؛ لكى يرسل لأسرته ما يعينها على شظف العيش. ويلبس المطهر جلباباً أبيض بدون تزيين وعمة صغيرة. وجدير بالذكر، أن البنت تتم طهارتها دون احتفال، وتدفن القلفة فى مكان بعيد عن أى حيوان.

وتصدح أرجاء البيت بالغناء الذى تؤديه الفتيات، وتشارك فيه النسوة والأطفال بالطبل والغناء، ولا توجد فى أدندان زفة حول القرية، ويكتفى، كما سبق القول، بالغناء فى المنزل فى يوم الطهور نفسه»[٨٨].

ونترك ذلك الشريط الضيق المكتظ بأهله، وننطلق إلى الصحراء، بادئين بالصحراء الشرقية، وفى إحدى مدنها الغردقة، التى تقع على البحر الأحمر، وحيث يوجد العبابدة، إحدى قبائل الصحراء الشرقية، فكان احتفالهم بفرح الطهور يتم بعد الطهور.

فيدعى الأهل والأحباب إلى طهور الولد، الذى لا يتعدى سن الخامسة، وتتم طهارته فى الصباح غالبًا؛ حيث يجلس على سرج لابسًا جلباباً أبيض محنى بالحنة، ويقوم بالعملية أيضًا المزين، ويتناول الجميع الغذاء، حيث يذبح والد المطهر شاة، أو عنزة، حسب المقدرة.

يقدم الحاضرون النقوط لوالد الطفل، وكان هناك من يقدم ذبائح؛ أى: خروف أو ماعز أو أكثر، وبعد تناول الغذاء، يبدأ السامر الذى يكون عبارة عن دائرة من الرجال تصفق وتغنى، وتلعب داخل الدائرة سيدة مغطاة الوجه[٨٩]، ويستمر السامر هكذا، إلى وقت متأخر من الليل.

وعند العبابدة، تتم طهارة البنت أيضًا، ولكن لا يقام لها أى احتفال، ويذكر الراوى أن الناس كان لها «غرض تعمل الحظ دلوقتى يروح يقضى واجب ويمشى»[٩٠].

وفى صحراء مصر الغربية بمطروح، وعند البدو، يبدأ الاحتفال قبل الطهور بأسبوع أو أكثر. وكما نعلم، فإن التجمعات أو النجوع فى الصحراء عدد أفرادها قليل، حيث يتكون النجع من عشرة إلى عشرين خيمة، ويمكن أن يكون أكثر من هذا، وذلك نادر، وتتناثر النجوع فى الصحراء، وبينها مسافات تستغرق يومًا أو أكثر بالإبل، ولبعد تلك المسافات فلابد من إعلان من يراد دعوتهم لمناسبة بالذهاب إليهم.

ورغم بعد المسافات بين النجوع، فإنهم يحضرون تلك الدعوة، ربما من أول الفرح أو خلاله. ومن كان قريبًا منهم، يمكنه العودة إلى نجعه، والبعيد ينام فى خيمة معدة لذلك.

وتشاهد هذا المنظر أثناء احتفالية الطهور - طبعاً هنا حسب المقدرة - رجلاً يركب ركوبته، وأمامه شاه، وزوجته تسير خلفه تحمل شايًا وأرزًا وسكراً وخلافه، أو بعض ذلك، وهذا هو نقوط الفرح (الطهور).

ويمكن أن يكون عدد المطهرين فى النجع أكثر من واحد، وكل واحد ينقطه أفراد قبيلته، وأحياناً ما يتم الطهور فى المواسم فى العيدين (يوم الوقفة أو بعد العيد بيوم)؛ وذلك حتى يتاح للناس القيام بواجباتهم فى العيد، وأيضًا فى عاشوراء، وإذا كان هناك فرح، وذلك تقليلاً للنفقات.

ومن ضمن استعدادات فرح الطهور؛ بناء بيت شعْر كبير حتى يتجمع فيه الناس، ويصنع من شعر الغنم وهذا فى الشتاء، وفى الصيف، خيمة، وتصنع من الأشولة، وترقع من الداخل والخارج بأقمشة.

ويقام السامر فى الأيام التى تسبق الطهور (التحليل)[٩١]؛ حيث يقف الرجال فى شبه دائرة يصفقون ويغنون، وواحدة تلعب داخل الدائرة، والتى تلعب، لابد وأن تكون بنتًا أو

مطلقة، حيث يذهب صاحب الفرح إلى أبى البنت التى يريدها للعب فى سامره، ويقول له: «أنا عايز بنتك تكون فى السامر»، ويمكن أن تكون تلك البنت التى اختارها تسكن فى نجع بعيد، فيذهب لها ويحضرها، ولا تتقاضى من تلعب فى السامر أى أجر. وبعد أن ينتهى الطهور، يعطون البنت بعض الهدايا مثل جلباب ومنديل وصابون، وغير ذلك. وسن الطهارة، عادة، هو الثالثة، حيث يعطى للولد بيضة فى يده، يقذف بها الذى يقوم بطهارته، حتى لا يرهب هذه العملية، ويتعلم الدفاع عن نفسه. ويلبس الطفل جلباباً أبيض عليه رسوم من ناحية الصدر، ويعمل عقداً من حب القرنفل، الذى يصحن ويعجن ويعمل منه حب صغير يلضم كعقد، ويعلق على صدره أو يلبسه فى رقبته ،وذلك حتى (لا يشم[٩٢] الجرح)؛ أى لا يتلوث. والقرنفل ليس من منتجات البيئة ولكنه أمر متوارث. وأثناء الطهارة، تقوم النساء بالغناء، لتشجيعه على تحمل عملية الطهارة بحثه والقول له: أنت رجل، أنت شجاع، أنت من عائلة كذا.

وبعد الطهور، تقدم النساء النقوط، حيث يوضع فى حجر الطفل الجالس، والنقوط لا تكتب فى كشف، حيث نعرف ونتذكر، ويبدو أن ذلك راجع إلى أن عدد الحاضرين قليل. وكانوا قديماً يأخذون الطفل لزيارة ولى تبركاً، إذا كان قريباً منهم، ولكن بطّل ذلك الآن.

وبالنسبة إلى البنت، لا يحتفل بها. ومن أجمل ما قاله أحد الرواة: «نعانى من التفريط فى العوايد، فالعادات والتقاليد صمام الأمن فى الصحراء، واحنا لما نخرج برة العوايد بنحتاس، ونحن نحزن لترك العوايد، والتحضر مشكلة نحن نعانى منها»[٩٣].

والآن، لم يعد هناك سامر، ووالد المطاهر يحضر ذبيحة، أو اثنتين، ويعزم الأهل والأصدقاء، والبناويت (البنات) تغنى وتطبل على جركن صاج يومين. وثالث يوم، تتم طهارة الطفل. وممكن قبل الطهور أخذ الطفل لزيارة سيدى العوام، وذلك إذا كانوا قريبين منه.

ومن الأغانى التى تغنى عند العرب فى هذه المناسبة:

مبروك عليه طهاره

حاضر بوه حاضر خاله

إن شاء الله بعد الطهور

يبقى ظابط فى أول الطابور

مبركين عليه اللمة

فرحانة بإخواته همه

التاكس اللى جاى من الحمام

جاى عليه خمسة من قدام[٩٤]

أيضاً:

إن شاء الله بعد الطهور

تقول ياأمه ياالله للنبى

إن شاء الله بعد الطهور

ييجى فوق منقوش اللبد

ما تخاف من الموس ياولد

خوالك عرب زينى

هوالك عرب زينى

مساجر سوجر جينى[٩٥]

إن شاء الله بعد الطهور

ببنى بيت غرب بيتنا[٩٦]

وننتقل، الآن، إلى بيئة مختلفة عن البيئة الصحراوية لعرب مطروح، وإن كانت تقع فى نطاق المحافظة نفسها. يعتمد أصحابها على عيون الماء وزراعة النخيل والزيتون بصفة رئيسية، وبعض الحاصلات الأخرى على هامش الزراعة الرئيسية. وعدد الأهالى الآن حوالى ثلاثة عشر ألف نسمة، وهى واحة سيوة:

«تتم طهارة الطفل فى الصباح الباكر لتلافى حرارة الجو، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض جديداً ومشغولاً بخيوط حريرية على الصدر، ويمكث الطفل فى الفراش بعد الطهارة»، وتقام مأدبة يحضرها الأقارب والأحباب ويكون عدد الحاضرين حوالى من عشر إلى عشرين فرداً، وتقوم السيدات بعمل زفة للطفل، حيث يطبلون ويغنون، وذلك داخل المنزل.

ولا يوجد طهور جماعى، ولكن إذا كان للأب أكثر من ولد، فيمكن أن تتم طهارتهم سوياً، وتدفن القلفة فى الصحراء. وفى ثالث يوم، بعد صلاة العشاء فى جامع الناحية، يعلن أن فلاناً قد طاهر ابنه فلان وأنهم سيذهبون إليه بعد الظهر. ويدفع الناس نقوطهم فى الجامع، حيث يأخذه كبيرهم، ويكتب الأسماء والمبالغ فى كشف. ويذهبون بعد صلاة ظهر اليوم التالى للمباركة قائلين: «مبروك مبروك عقبال الصيام

والفرح»، ويستمر توافدهم للعشاء، والسيدات تعطى نقوطها لأم الولد، وهو عبارة عن نقود أو شاى وسكر وغير ذلك.

وبعد أسبوع، يذبح جدى، أو يشترى لحمة، حيث يطهى اللحم. أما الأمعاء والطحال وغير ذلك، فتوضع على قدر مساو لها من دشيش القمح أو الشعير، وتطبخ، وهى ذات طعم جميل، ويسمى هذا اليوم بيوم الدشيشة. وتوزع على الأطفال حلاوة وسكر وملبس.

وتتراوح عظمة الاحتفال حسب مكانة الطفل، فإذا كان هو الطفل الأول يكون الاحتفال والفرحة به كبيرة، أما إذا كان ثالث أو رابع ابن، فالفرحة به بسيطة. ولا يحتفل بطهور البنت.

والآن، لازالت عملية الطهور والاحتفال تتم كما كانت، وإن كان الذى يقوم بالطهور، الآن، فى غالب الأحوال، الطبيب، ويمكن أن يحضر إلى البيت، ويطاهر الطفل، ولا يتفق على أجر، ولكن يأخذ (شوية تفتوفه) نقود(٩٧).

وجنوب شرق سيوة بحوالى مائة وثلاثين كيلو متراً، وعلى حدود منخفض القطارة، توجد واحة جارة أم الصغير، فى بقعة من أجمل بقاع مصر، حيث تتناثر بها عيون الماء؛ حوالى إحدى عشرة عيناً، تروى سبعين فداناً تقريبًا، حاصلاتها الرئيسية: البلح والزيتون، كما كانت إحدى محاط القوافل بين سيوة ومطروح.

هذه الواحة نمط جيد لعزلة المكان والسكان الذين يبلغ تعدادهم حوالى مائتين وستين فرداً، ولا تصلها بسيوة، أو مطروح، أو أى مكان، خطوط منتظمة للمواصلات أو غير منتظمة، ولم يلوثها إرسال التلفزيون، أو أخبار الصحف؛ فهى فى عزلة، وإن كانت هذه العزلة غير تامة، حيث أصبح، الآن، كثير من أهليها يسافرون إلى سيوة ومطروح لقضاء حوائجهم، وأيضاً هناك البعض منهم يعملون فى بعض المدن المصرية، وإن كان عددهم قليلاً. ويتخاطب أهل الجارة فيما بينهم باللغة السيوية.

ومثل سيوة، لابد من إجراء عملية الطهور (التحليل) فى الصباح الباكر؛ حيث يجلس الولد (العويلة) فوق قصعة. ولمداواة الجرح، كان المطاهر يردم فى الرمل أو يداوى، أيضاً، ببعر الماعز. والسن الذى تجرى فيه عملية الطهارة، تتراوح بين خمس وعشر سنوات. وفى أثناء الطهور، تسمع طلقات النيران ابتهاجًا. وتدفن القلفة فى الرمل، وغالبًا ما كانت عملية الطهور تتم بصورة جماعية؛ حيث يحضر المزين من سيوة، ويأتى مرة واحدة فى السنة، يحددها له أهل الجارة، ثم تعلم أحد أبناء الواحة. والآن، تتم طهارة بعض الأطفال فى سيوة أو مطروح. وعندما يكون العدد كبيراً يحضر المطهر إلى الجارة.

فى يوم الطهور، تذبح شاة أو أكثر، وعندما يكون هناك أكثر من أب لهم أبناء يجرون عملية الطهور، فمن الممكن أن يشتركوا فى شراء شاة أو أكثر، وهذا حسب المقدرة، ويعزم أهل الجارة على الغذاء.

وفى ثالث يوم، يحضر الرجال والسيدات لتقديم النقوط (النحيلة)، وذلك حسب المقدرة أيضاً؛ فالرجال يقدمون النقود، والسيدات يقدمن هدايا عينية، مثل البيض والشاى والسكر والأرز وغير ذلك.

وفى سابع يوم، تتجمع السيدات والبنات فى منزل المطهّر؛ حيث يطبلن ويزمرن، مصاحبات ذلك بالغناء. ويلبس الولد فى ذلك اليوم جلباباً أبيض من قماش البفتة (البيسة)، ويذهب مع أصحابه، آخذين معهم سودانى وحلاوة وقصعة بها أرز، ويذهبون إلى مقام سيدى ياجة(٩٨)؛ حيث يأكلون ذلك هناك، ويقرأون الفاتحة ويعودون»(٩٩).

ونترك الجزء الشمالى من الصحراء الغربية منطلقين تجاه الجنوب، حيث واحة باريس بالواحات الخارجة وواحة القصر بالواحات الداخلة. وتتشابه الحياة الاقتصادية فى باريس والقصر مع الحياة الاقتصادية فى سيوة والجارة، حيث تقوم اقتصادياتهما على الزراعة، وإن كان يوجد تنوع فى الحاصلات الزراعية بجوار النخيل، والأرض أخصب والمياه أعزب ،واحتكاك واحتى باريس والقصر عادة بأهل الصعيد الذين يفدون هناك للعمل والإقامة، حيث أنشئت لهم قرى جديدة خاصة بالخارجة، بالإضافة إلى وجود نسبة كبيرة منهم تعمل بالقاهرة، ونسبة أقل بمدن الصعيد.

وهنا فى باريس، التى تقع على خط واحد من كوم امبو بأسوان، تذكر السيدة أم عمر: «أن عملية الطهور كانت تتم وعمر الولد يتراوح بين خمس سنوات وعشر سنوات، والاحتفال بهذه المناسبة قاصر على الولد. أما البنت، فليس لها احتفال لدرجة أن الجيران والأب والإخوة لا يعرفون بموعد طهارتها.

ويبدأ الإعداد للطهور قبل العملية بثلاثة أو أربعة أيام، فيجهزون الغلة، حيث تغسل وتغربل وتطحن. وتذهب أفراد مخصوصة معروفون لجمع الحطب، استعداداً للخبيز والطبيخ

مقابل إعطائهم غذاءهم، ويسمونه (الزوادة). وعندما يحضرون، يقولون: (اوين الخطابة)، أى أن الحطابة وصلت. وعندما تصل الحطابة بالحطب تخرج النساء وتقف أمام الباب مزغردة، ويخطف البعض أعواداً من الحطب، تفاؤلاً بأن يحدث لهم فرح قريب، أو لكى يأتيه الفرح. ويتناول الحطابة الغذاء، ويكون عادة شعرية وبلح، ويأخذ كل واحد منهم كعكتين، ويسمى المعلوم.

ويبدأ خبز العيش فى اليوم التالى لجمع الحطب، وثالث يوم يطبخون، حيث تحضر النساء للمساعدة، وتحضر معها عيش، ويذبح أهل العريس - وهو الاسم الذى يطلق على الولد - جدياً أو أكثر أو خروفًا أو أى شىء، حسب المقدرة. ويدعى الأهل والجيران، حيث يقدمون النقوط، فمنهم من يقدم نقوداً أو قدراً من القمح أو الأرز أو اللحم، والنساء يقدمن الشاى والسكر والأرز والقمح والخبز.

ويبدأ تناول الطعام من حوالى الساعة العاشرة صباحاً حتى الساعة الثالثة بعد الظهر، وبعد ذلك تتناول السيدات الغذاء. ومن يقومون بخدمة الرجال هم أنفسهم من يقومون بخدمة الحريم، وهم عادة من أهل العريس. وفى أثناء ذلك، يكون والد العريس (المطهر) واقفاً يرعى عملية توزيع الطعام، فإذا نقص طبق أو صنف أمام أحد، طالب بملئه.

وبعد صلاة المغرب، يحضر الرجال الذين لم يحضروا فى فترة الصباح. وبعد العشاء، تحضر النساء ممن لم يتناولن الطعام قبل ذلك.

وفى المساء بعد صلاة العشاء، يقام مولد، حيث يحضر المولدية للإنشاد وقراءة المولد الذى سبق ذكر تفاصيله، ويشارك الحاضرون فى هذا.

وفى هذا اليوم - ويسمى يوم الجلسة - يعصفر[١٠٠] الجلباب الحرير من الأكمام والذيل، ولابد أن يكون الجلباب أبيض اللون، ويطلق على الجلباب اسم (الرومية)، ولا يعرف سبب إطلاق هذا الاسم، كما تحنى يدا العريس وقدماه صباح اليوم التالى، ويسمى يوم المدة فيطبخ عدس ويخبز فطير[١٠١]، كما تحضر المدعوات فطائر[١٠٢] معهن، ويحضر العراسة[١٠٣]، لتناول الغذاء.

وفى العصر، يركب العريس حماراً[١٠٤]، ويرتدى المطهّر جلبابه الأبيض المعصفر (الرومية) وعتد مشاهرة ملضوم من خرز يحضرونه من الجبل اسمه «كفرى»؛ وذلك حتى لا يساهر الولد؛ أى لا يمرض، ولكى يطيب جرحه سريعاً، ولمنع الحسد، ويمسك بيده غصناً أخضر من شجر الليمون[١٠٥].

وتبدأ الدورة، فيلفون القرية من اليمين بالغناء والطبل والزمر، وزغاريد النساء اللائى يتخذن أماكنهن خلف الجميع بعد العريس والعراسة والرجال. ويقف هذا الموكب أمام كل بيت؛ حيث يقدم لهم أهل البيت التحية التى هى قمح أو ذرة أو بلح وغير ذلك. والبعض يقدم لهم الشاى، والآخر ينثر عليهم البلح والملبس والفول السودانى. وبعد انتهاء الدورة، يعودون إلى المنزل، ولا تذهب هذه اللفة لزيارة ولى، أو مقام، للتبرك به.

ويحضر الحلاق إلى المنزل، ومعه غالبًا أربع قفاف كل قفة لصنف من الحبوب التالية: القمح والذرة والشعير والبلح - ويبدأ الحلاق بالخلافة على المطاهر فيقول مثلاً: «خلف الله عليك ياأحمد وفلان بيصبح عليك بخير»، وهكذا، وينقط الحاضرون الحلاق بالنقود والحبوب، وذلك بين الغناء والطبل الآتى صوته من عند الحريم، حيث تكون أم العريس وأخواته مرتديات أزهى ملابسهن، متحليات بما عندهن من ذهب وفضة ولابد من حضور الأقارب.

وبعد الحلاقة يقوم الحلاق بمطاهرة[١٠٦] الولد. ويمكن أن تتم عملية المطاهرة لأكثر من ولد، وعادة ما تتم عملية القطع، كما تسمى هناك، ساعة الغروب.

وتدفن القلفة تحت نخلة، ليكون باسقًا مثل النخيل أو عند صائغ؛ ليكون ثرياً مثله، أو عند مدرسة، ليكون محباً للعلم، أو تدفن تحت زير أو بلاص ماء؛ اعتقاداً بأن ذلك يبرد الجرح، وهناك من يعلقها فى رقبته مع عقد المشاهرة؛ حتى لا يصاب بالعين. وعادة ما يهب له أحد أجداده لأبيه أو لأمه نخلة بلح أو زمن فى عين مياه؛ حيث إن الملكية فى باريس للمياه، وليست للأرض،[١٠٧].

وتذكر السيدة حامدة ساسة، من المكس القبلى؛ إحدى عزب باريس[١٠٨]، أنهم كانوا على حد تعبيرها: «تذبح له ذبايح ونغنى عليه ونأخذ ثلاث شهور واحنا نخبط العرس وندق عليه. والله أنا كان معايا واد (ولد) ثلاث شهور يهل الهلال والفرح يدق وده قبل المطاهرة. ونسبع لهم ساعة ما يتم سبع تيام نعمل لهم سبوع ونعمل لهم ليلة فرح بعد الطهور كمان ده زمان كما نرسل لأهل العريس (المطاهر) فطير وعيش وشاى وسكر وحلاوة وكل ده قاعد (مستمر) بس الفطير اللى بطل ماحدش (لا يوجد أحد) له مقدرة ع الفطير»[١٠٩].

«والآن، لم يعد الاحتفال بالطهور يأخذ هذا الشكل الاحتفالى حيث يقوم الطبيب بعملية الختان غالبًا، وإن كان هناك احتفال، فيكون قاصراً على الأهل. ولازال الناس إلى

الآن ترسل هداياها السابقة ما عدا الفطير، لأنه لم تعد هناك مقدرة على عمل الفطائر. كذلك كانت عملية الطهور، يمكن أن تتم لمجموعة من الأولاد فى يوم واحد، والآن أصبحت فردية. وهناك بعض الأفراد القلائل الذين يحتفلون بالطهور «بنفس الشكل القديم إلى حد ما، وإن كان لا يستغرق هذا الزمن الاحتفالى، ولكن يمكن أن تكون هناك دورة حول القرية وغناء وخلافة وقلة مشاركة»(١١٠).

ومن الأغانى التى تغنى للمطاهر فى باريس:

المؤدى : دخل المعلم دارى موسه دهب رنان

المرددون: دخل المعلم دارى موسه دهب رنان

المؤدى : دخل المعلم عشية لابس ملابس حجية

ياعريسنا هات الطبلية وطلع الشاى للحطار (الذين حضروا).

المرددون : دخل المعلم دارى موسه دهب رنان.

المؤدى : دخل المعلم فى الصباح واحنا ناويين الأفراح.

ياعروسة هات المفتاح وافتحى الباب للغالى.

المرددون : دخل المعلم دارى موسه دهب رنان.

المؤدى : وأمه قاعده ومتكية ولابسة الحلق أبو مية (متكئة) مائة جنيه.

وأبوه شايل الصينية يفرق شربات الغالى.

وأيضاً:

مؤدى : ياأمه افتحى بابنا خليه يجبنا الهوا.

مرددون : ياأمه افتحى بابنا خليه يجبنا الهوا.

مؤدى : فتحت باب الرسول وطلعت فيه البخور.

داخل المعلم يقول اجرح وارش الدوا.

مرددون : ياأمه افتحى بابنا خليه يجينا الهوا.

مؤدى : دخل المعلم يقول خلى الخيات دول سوا (الإخوة)

دخل المعلم يقول خلى الشقايق سوا (الأشقاء).

وفى أثناء خلافة المزين على العريس (المطاهر)، يغنى بعض الأغانى، منها:

مؤدى : **ازعق ياعلى من على المجدية (نوع من النخيل ذو ارتفاع عال).**

مرددون : ازعق ياعلى من على المجدية.

مؤدى : واحلف ياعلى ماخد إلا شاشه.

ولاولا الجنيه الأخضر ولا فتحه راسه.

ولا القفاف معبية ومحلية(١١١) مملوءة (محلاة).

واحتفالات الطهور بالقصر(١١٢)، تشبه إلى حد كبير مثيلتها فى باريس. وكان موعد الطهور غالباً ما يكون مصاحباً لعيد الضحية.

وكانت عملية الطهور تتم بأن يجلس الولد على ماجور(١١٣)، يوضع مقلوباً وتحته فرخة، يأخذها الحلاق بعد إتمام عملية الطهور، ويؤتى بوعاء فخار كبير، يملأ بالمياه، ويلقى الحاضرون بقطع نقود معدنية فيه نقوطاً للمزين.

وفى القصر أحياناً، ينذر لو عاش الولد ليوم طهوره، أن يأخذه أبوه، ليزور مقام الشيخ فلان، وفعلاً بعد الطهور يقومون بزيارة مقام الشيخ، ويحنون حوائط المقام بالحنة، ويطلقون البخور داخله وحوله.

ويجدر بنا أن نذكر كيفية إجراء عملية الطهور: «يضع المزين على الجزء الذى سيقطع علامة بقلم كوبيا. ويدفع ثمرة الولد للداخل بقطعة خشب ناعمة كالمورد، ويشد الجلد للخارج، ويأخذ علامة بالكوبيا على المسافة البعيدة عن الثمرة حتى لا يقطع الثمرة. وبعد أخذ العلامة، يحضر المقص أو الموسى ويقطع هذا الجزء ويوضع فى شادوفة(١١٤) مملوءة بالطين أو الرمل، ويدفن أهل الطفل قطعة الجلد فيها، ويروونها بالماء، أو تدفن تحت جرة المياه فى الطين، اعتقاداً بأن دفنها فى الطين يخفف الألم(١١٥).

وبالنسبة إلى البنات، فالتى تتولى طهارتها، هى الداية، ولا يحضر الرجال، أو حتى والد البنت هذه العملية، حيث تتم فى سرية، وتنقط الداية بالطريقة السابقة نفسها، ومن السيدات فقط. ويكون عمر البنت عند الطهارة أربع أو خمس سنوات، ومن الأغانى التى تغنى فى تلك المناسبة فى القصر:

طاهر يامزين واوعى تبكيه

ده عزيز على أمه يارب خليه

طاهر يامزين وعدتك مفروطة (أى خارج الكيس - أمامه)

طاهر يامزين وخد الفوطة.

وكان عصر عيد الأضحى من الأيام المفضلة للختان، فتتم دعوة الأهل والأقارب والمزين على الطعام. وغالباً ما يكون هناك ذبيحة فى ذلك اليوم.

ويلبس المطاهر جلباباً أبيض مرسوماً عليه بالخيط الملون أشكالاً مثل الجمل والنخيل. وفى أثناء العملية، تصدح أرجاء المنزل بالغناء والطبل والزغاريد. وينقط المزين بالنقود من المدعوين، بالإضافة إلى أخذه للأجر المتفق عليه، وأيضًا قطعة من القماش وقطعة صابون أو أكثر، أو أى شىء من هذا القبيل. وتدفن القلفة فى طينة باردة؛ اعتقاداً بأن وضعها فى الطين البارد يجعل الجرح بارداً، ولا يؤلم الطفل.

والآن، بعد أن انتشرت الوحدات الصحية، اختفى دور المزين، أو كاد. واختفت معه غالبًا تلك المظاهر المصاحبة للختان(١١٦).

وبعد هذا التجوال، آن لنا أن نلقى عصا التسيار، ونجلس لنعيد قراءة وتأمل ما تلمسته تلك العصا التى قادت خطانا، متنقلة بنا خلال الزمان، وعبر عصور التاريخ. ولم تكتف بذلك؛ بل قادتنا بين قرى مصر وواحاتها، لنرى ما كان، وما هو كائن.

كل هذا أتاح لنا أن نقف على البدايات التقريبية لإجراءات عملية الختان، والأسباب التى أوجدته، وما كفل لها الاستمرار طوال حقب التاريخ. وتعرفنا أيضاً على الممارسات الاحتفالية التى صاحبت إجراء هذه العملية، وكيفية احتفال المصريين به، والمعتقدات المتعلقة به، وأيضًا أسباب اختفاء تلك الممارسات الاحتفالية. وكان هناك أيضًا ما نختلف معه، وما نتفق عليه. ولنبدأ من البداية، لكى نجمع حصاد تلك الرحلة.

يرى البعض أن الختان قربان لآلهة الخصوبة، والبعض يرى أنه اختبار المقدرة على احتمال الألم، وآخرون يرون أنه تمييز اجتماعى للمختونين عن غيرهم، وأن المختون يتجنب الخطر الكامن فى مباشرة العملية الجنسية بالتضحية بجزء فى سبيل الكل، كما يرى طلاب التحليل النفسى الذين يطبقون تكنيكهم على الأنثروبولوجيا أن الختان انعكاس لعقدة الخوف من الخصاء الموجودة فى الباطن(١١٧). وآخرون يرون أنه نوع من أنواع العبادة الدموية التى كان يقدمها الإنسان إلى أربابه، وتعد أهم جزء من العبادات فى الديانات القديمة، فقطع جزء من البدن، وإسالة الدم منه، تضحية ذات شأن خطير فى عرف أناس ذلك العهد(١١٨). ويبدو أن تلك الأفكار تداولها الكتاب، ومما ذكر عند البعض، أن الختان عند بنى إسرائيل، يمثل نوعاً من أنواع القرابين(١١٩).

وجدير بالذكر، أننا لم نجد فى ثنايا التاريخ المصرى ما يفيد بأن الختان كان يجرى لسبب من الأسباب السابقة، وأيضاً فيما وقع بين أيدينا من عادات الختان لدى بعض الشعوب.

ولكن، هناك من يميل إلى وضع تفسير أسطورى أو نفسى غير معقول لكل عادة أو ممارسة، معتقدين أنه لابد من تفسير أية ظاهرة تفسيراً أسطورياً، والأمر أبسط من ذلك بكثير، فالإنسان إذا توصل إلى ممارسة أو عادة نافعة له، أخذ بها، وصارت فى سياق حياته، دون حاجة إلى تفسير أو مبرر، وربما كان ما ذكر سابقًا موجوداً عند بعض القبائل، ولكن لا يجب أن نعمم ما يحدث فى بعض القبائل على شعوب بأكملها.

وقد ورد فى معجم فونك «أن الأساطير والحكايات الخاصة بالختان نادرة، حتى أن الحكايات التى تتناول أصله لم تصلنا بكثرة»(١٢٠). وهذا دليل على أن الختان كان أمراً عادياً، وليس ظاهرة غير عادية حتى تتناوله الأساطير.

ففى تاريخ مصر القديمة، على سبيل المثال، لم نجد كلمات تدون أو رسومًا جدارية تصور احتفالات الختان، بخلاف بعض الموضوعات الأخرى التى كثر تناولها، مثل الزواج والحصاد وغير ذلك، مما يدل على أنه لم توجد احتفالات لتلك العملية، فضلاً عن عدم مصاحبة طقوس قربانية لها. وهذا مؤشر على أن الختان فى مصر القديمة كان أمراً عادياً مألوفًا، لم يصاحبه أى احتفال، كالاحتفالات التى تصاحب ميلاد الأطفال على سبيل المثال.

ويلاحظ، من سياق البحث التاريخى، أن الاحتفال بختان المولود لم يمارس إلا بعد أن أقرته الديانات السماوية، وألزمت به عبادها.

ويرى الدكتور محمد محفوظ «أن السبب الرئيسى لوجود الختان هو أنه عند سن البلوغ يحدث تماس جنسى لا يمكن السيطرة عليه، سواء بالعامل النفسى أو العقلى أو الدينى، وكانت النتيجة أن عمدت المجتمعات البشرية إلى إخباء جذوة الرغبة فى الجنسين قبل سن البلوغ، حتى يمكنهم السيطرة على هذه الرغبة؛ لكى يتماشوا مع تعاليم الدين.

وإذا رسم خط بيانى لسن البلوغ، فسنجد أن الطفل فى المناطق الحارة يبلغ هذه السن مبكراً عنه فى المناطق الباردة. لذلك، يرجح أن عملية الختان نشأت فى المناطق الحارة، خاصة إفريقيا ، ومنها انتشرت إلى المناطق الباردة، ويربط الدكتور محفوظ بين حزام العفة فى أوروبا العصور الوسطى، والختان فى الشرق(١٢١)، ومعنى ذلك أن حزام العفة كان يقوم بالوظيفة التى يقوم بها الختان.

ومن الواضح أن الختان نشأ أولاً، باعتباره عادة ثبتت فائدتها للصحة العامة والحياة الاجتماعية والأخلاقية،

وبالتأكيد، توصل إليه البشر بعد تجارب وملاحظات عدة متكررة، حتى اقتنعوا بأهميته، واستغرق هذا قروناً كثيرة.

وكما هو ثابت تاريخياً، فقد عرف فى مصر القديمة، ثم أخذه عنهم الفينيقيون والسوريون كما ذكر هيرودت(١٢٢). ولما كانت تلك الممارسة مفيدة من النواحى الصحية والأخلاقية، فقد أقرتها الديانات السماوية؛ ولذلك صار الاحتفال بها.

ولا نتفق مع الدكتورعبد الحميد يونس فى اعتباره الختان اختباراً للقدرة على تحمل الألم(١٢٣)، ولكن يمكن اعتبار أن الختان - خاصة فى مرحلة سنية متأخرة - فرصة لإظهار الرجولة والمقدرة على تحمل الألم(١٢٤). فهو لا يجرى باعتباره اختباراً، ولكنه أمر لازم، كما ينتهز البعض فرصة إجراء الختان، ليحاول إكساب الطفل ميزة عدم الخوف من أحد، ورد ما يعتبره اعتداء - وهو عملية الختان - فيقذف الحلاق ببيضة، تعطى له، كما عند عرب مطروح.

ولا نستطيع أن نذهب مع دى شابرول فى مقولته بأن «الختان يعتبر نهاية مرحلة الطفولة»، خاصة أنه ليست هناك سن معينة لإجراءات تلك العملية، التى يمكن أن تتم فى الأيام الأولى، أو فى أية سن من عمر الولد، أو حتى بعد العاشرة(١٢٥). والاختلاف فى سن الختن يوجد فى القرية الواحدة؛ بل فى المنزل الواحد، حيث تختلف السن التى تجرى فيها تلك العملية بين الإخوة، حسبما يراه رب الأسرة.

وليست هناك شواهد يقينية عن الذى يحكم سن إجراء عملية الختان؛ ففى البحث الميدانى، نجد أن طفلاً قد ختن، وهو فى الثالثة، وختن أخوه، وهو فى السابعة.

ولكن هناك مناسبات تتم فيها تلك العملية، استجلاباً للبركة واستبشاراً، فيمكن أن تتم أثناء مولد لولى من أولياء الله بالمنطقة، أو فى مولد أحد الأولياء المشهورين، كالحسين والسيد البدوى أو مولد لأحد القديسين، كمارى جرجس، أو الست دميانه بكفر الشيخ.

كما تتم أثناء مناسبات زواج أحد أفراد الأسرة، أو فى أحد الأعياد أو المناسبات الدينية. وفى هذه الحالة، غالباً ما يكون الغرض منها خفض النفقات لما هو موجود أساساً من طعام فى هذه المناسبة.

ويلاحظ أن موعد الختان فى المدينة غير ثابت؛ فواضح أنه يجرى فى أى وقت، ولكن فى الريف، أجمعت الأغلبية على أنه يجرى فى شهر سبتمبر بعد فيضان النيل، فلماذا بعد فيضان النيل؟ تعددت الإجابة، فهناك من أجاب بأنه عندما تميل مياه النيل للحمرة يطيب الجرح سريعاً، والبعض أجاب بأن الجو يصبح قليل الحرارة وأكثر برودة من أغسطس، وهذا يجعل الجرح يشفى سريعاً. أما ليدر، فقد ذكر أن الختان كان يجرى فى سبتمبر بعد موسم الحصاد، حيث تتوفر النقود.

وبالنظر إلى أحوال الفلاحين فى شهر سبتمبر، نجد أن الفيضان يكون قد بدأ قبل أسابيع، وأن الفلاح انتهى تقريباً من تذرية القمح، والذرة لازالت فى الحقول وكذلك القطن، حيث يجمع فى شهر أكتوبر، وهذه هى الحاصلات الرئيسية له.

ومن المعروف أن القمح ليس محصولاً نقدياً بالنسبة إلى فلاح ذلك الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدى للفلاح، فكان القطن.

وما ذكر عن اعتقاد المصريين فى مياه الفيضان وخواصها وطراوة الجو، ربما يكون هذا ما ثبت فى أذهانهم ووقر فى صدورهم، دون تمحيص عن الأسباب الحقيقية، أو هو التفسير الأسهل إليهم.

ولكننا نرى أن أفضلية شهر سبتمبر لإجراء الختان، ترجع إلى أن الفلاح ليس لديه عمل كاف فى ذلك الوقت، والفراغ أصبح أكثر، هذا عن فلاح الوجه البحرى، أما فلاح الصعيد أو الوجه القبلى، فالأرض قد غمرتها المياه ولا عمل له تقريباً.

وبخصوص برودة الجو فى سبتمبر، فهناك أشهر أشد برودة، والبرد أصلح للجرح فعلاً. فلماذا لا تتم فى تلك الشهور الباردة؟ ذلك لأن الليل طويل وبارد فى تلك الشهور، بالإضافة إلى عدم وجود كهرباء فى ذلك الحين والتى تشجع على السهر، أما فى الصيف، فحرارة الجو تجعل السهر يمتد خارج الدور وأمامها.

من هذا، نجد أن الذى جعل شهر سبتمبر موعداً مفضلاً للختان، هو الفراغ الذى كان يلم بالفلاح وعدم وجود عمل لديه فى تلك الفترة وقبل انشغاله بجمع القطن؛ إذ يمكننا القول إن فراغ الفلاح، هو الذى تحكم فى موعد إجراء عملية الختان.

وكان الاحتفال يتم قبل الختان فى بعض المناطق، وبعد الختان فى مناطق أخرى، وتتحكم مكانة الولد، إذا كان هو الأول أو بعد أخوة بنات، أو بعد طول انتظار، فى ثراء الاحتفال. وغنى عن الذكر أن ثراء الاحتفال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الأسرة المادية ومكانتها الاجتماعية؛ فكلما زاد ثراء الأسرة، كلما كان الاحتفال باذخاً، والعكس صحيح. وطبعاً هناك حالات لا ينطبق عليها ذلك كثرىٌ بخيل، أو فقير سفيه.

وتختلف مدة الاحتفال بالختان من منطقة لأخرى، ففى بعض المناطق، تستمر يوماً، وفى مناطق أخرى، تستمر أكثر من يوم، وربما تصل إلى شهور، كما كان يحدث فى المكس القبلى بالخارجة.

ويلاحظ أن مدة الاحتفال تزيد كلما زاد الفراغ، كالواحات فى الصحراء، بالإضافة إلى العزلة إلى حد ما.

ومن هنا، يمكننا القول بأن تلك الاحتفالات، هى ثقافة من ثقافات وقت الفراغ، كالألعاب والمسامرات وغيرها؛ فوقت الفراغ يلعب دوراً مهماً فى تكوين المأثور.

وبخلاف الاحتفال بسبوع الطفل، نجد هنا أن الختان يمكن أن يجرى لمجموعة من الأطفال فى وقت واحد، ويحتفل بهم جميعًا مرة واحدة(١٢٦)، فالعنصر الحاكم هنا هو الرغبة، بخلاف السبوع الذى يحكم موعده تاريخ الميلاد.

وظاهرة جماعية الختان، أخذ بها بعض الحكام والكبراء فى فترات تاريخية مختلفة، حيث كانوا يدعون الناس إلى ختان أطفالهم مع طفلهم على نفقة الداعى، الذى يقدم الطعام والشراب للكافة، بالإضافة إلى إجراء الختان. وهذا فعل ظاهره على ما يبدو العطف والتصدق على أفراد الشعب وباطنه، محاولة كسب الرأى العام والدعاية فى ذلك الوقت.

كما انتهز البعض هذه المناسبة، لإيفاء نذر أو العطف على الفقراء والمساكين بإطعامهم، حيث يرسل الطعام إلى مقامات الأولياء، لكى يتناوله هؤلاء وغيرهم.

كذلك نلاحظ أن الاحتفال قاصر على الذكور دون الإناث؛ فختان الإناث يتم سراً، لدرجة أن بعض الرواة يذكر أن والد البنت لا يعلم بختانها. ويبدو أن هذا راجع إلى الاعتقاد السائد لدى الكافة بأهمية الذكر عن البنت، وهذه الأهمية تعود إلى أسباب عدة، منها أن الذكر قوة مضافة إلى قوة العمل الاقتصادى، والذكر أيضًا عزوة، وكذلك، فالذكر هو الذى سيحمل اسم العائلة، كما أنه سيحافظ على الأملاك، سواء زراعية أو عقارية داخل الأسرة.

وتؤكد لنا الممارسات التى تصاحب الختان، هلع المصريين من الحسد وخوفهم منه، ولذلك تتعدد الإجراءات الوقائية التى يتخذونها، لمنع هذا الشر غير المنظور. وسيد هذه الإجراءات فى هذه المناسبة وغيرها، هو الملح الذى يستخدم لمنع العين الشريرة الحاسدة، وذلك بالنثر، حتى يحجب عن تلك العين الأشياء التى يخاف عليها من الحسد. وتكثر الأقوال الشعبية التى تشير إلى وظيفة الملح فى المعتقد الشعبى مثل: «حصوة فى عين اللى ما يصلى على النبى»، وفى الأغنية الشعبية: «يالم المطاهر رشى الملح سبع مرات»، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة، وأنه حاذق، فبوضعه أمام العين الحاسدة، يحجب عنها ما لا يراد له أن يحسد.

كذلك عدم إجراء احتفال الختان إلا فى ثالث يوم أو سابع يوم، بعد أن تتم عملية الختان التى تجرى سراً، وأيضًا قلفة المطهّر، تعلق له فى كمه أو تدفن فى مكان بعيد، أو تحت نخلة، لينمو الطفل باسقًا مثلها، أو تدفن عند دكان صائغ ليصبح ثرياً مثله.

ويجدر بنا أن نلاحظ أنه فى حفل سبوع المولود، يلف بالمولود داخل المنزل، لكى يتعرف على المنزل، ولكن فى حفل الختان الذى يتم للطفل، وهو أكبر سناً، يزف الطفل حول القرية أو حول الناحية، ويبدو أن ذلك إعلان عن أن هذا الطفل قد انضم إلى الجماعة فى الناحية، ولكى يتعرف على ما حوله، ويعرفونه أيضاً.

ولا يقوم بختان الطفل أى حلاق فى القرية، ولكنه حلاق مخصوص اكتسب شهرته من مهارته، وكان يطلق عليه حلاق الصحة، فهو الذى يختن أطفال القرية (مسلميها ومسيحيها) ويحقن المرضى، وربما يوجد حلاق آخر معه، ولكن ليس كل حلاقى القرية يقومون بإجراء هذه العملية.

يدفعنا ذلك إلى القول بأن الممارسة من ختان واحتفال مصاحب له، تؤكد تشابهها لدى كل من المسلمين والمسيحيين، ويرجع ذلك إلى أن النبع الذى استقى منه المصريون ثقافتهم، كان نبعاً واحداً.

فبرغم أن تعاليم الديانة المسيحية تحتم ختن الطفل قبل التعميد الذى هو عادة يتم فى عمر أربعين يوماً، فإنه جرت العادة على أن يتم ختن الطفل فى سن الرابعة أو الخامسة، كما كان يحدث قديماً، وقد قال مصرى مسيحى: العادة تعلو على كل شىء.

أيضًا نجد وحدة تلك الممارسة فى جميع مناطق مصر المتباينة جغرافياً، والاختلاف فقط فى بعض مظاهر الاحتفال ويوم الاحتفال، هل هو يوم الختن، أم قبله، أم ثالث يوم، أم سابع يوم؟ ويرجع ذلك غالبًا إلى عرف سنّه أحد الأفراد فى فترة سابقة، وأخذ به الكل بعد ذلك.

والأمر اللافت للنظر، هو لون الزى الذى يرتديه المطهّر وهو اللون الأبيض؛ حيث يعم هذا اللون أو انتشاره بهذه الكيفية. والسبب الذى قاله أحد الرواة، هو أن اللون الأبيض

يجعل المطهّر معروفًا بين الأطفال، فلا يمسه أحد حتى لا يضار. ولكن إذا بحثنا عن سر اللون الأبيض في التراث المصرى، فسوف نجد أنه اللون الذى يتفاءل به، مثل عبارة «ربنا يخليها سنة بيضة عليك»، وأيضًا عند التحية «نهارك أبيض». وكذلك هو لون ملابس الحجيج، وهو ذاهب ليتطهر من ذنوبه. وهو لون زى الخير فى الحلم «رأيته لابس أبيض فى أبيض»، وهو لون فستان العروس فى يوم زفافها.

ولكن، ماذا عن احتفالات الختان الآن؟ فى واقع الأمر إن هذا المظهر الاحتفالى الذى عاش بيننا أكثر من ألف عام، قد اختفى تقريباً منذ حوالى عشرين عاماً، فلم يعد يحتفل به أحد إلا نادراً، خاصة فى مناسبات الموالد.

وإذا تساءلنا عن سبب اختفاء هذا التراث، جاءت الإجابة بأنه لم يعد هناك وقت لهذا، وأصبح الإنسان مشغولاً طوال اليوم. وطبعًا هذه إجابة خادعة؛ لأن وقت الفراغ الآن أكثر من ذى قبل، كما هو ثابت من الإحصائيات العالمية، حيث لا يعمل الإنسان فى مصر، سوى سبع وعشرين دقيقة فى اليوم فقط. ناهيك عن اكتظاظ المقاهى، وازدحام الشوارع طوال اليوم تقريباً، ولكن أين الحقيقة؟

تكمن الحقيقة بصفة أساسية فى أجهزة الإعلام التى أصبحت تجذب الناس من حولها، وتبث قيمًا وعادات غريبة عن الثقافة المصرية، محاولةً خلع جذور الإنسان المصرى، وتعريته من ثقافته التى عاشت وتوحدت معه آلاف السنين. ولا يعنى ذلك أن كل الميراث الثقافى نافع؛ ولكن هناك بعض العادات السيئة التى يجب أن نتخلص منها، وأن نؤكد فى الوقت نفسه على العادات المفيدة؛ فشعب بلا تراث، شعب بلا هوية.

ولنتأمل، تاريخيًا، فى مقولة أن الإنسان لم يعد لديه وقت ليحتفل بمناسبة؛ حيث لم يتبق من احتفالات مصر، سوى الاحتفال بالزواج واندثرت باقى الاحتفالات، برغم ما فى هذه الاحتفالات من فائدة فى توطيد الصلة بين أفراد المجتمع الواحد؛ حيث يمد كل منهم يد العون للآخر فى تلك المناسبات؛ وبذلك، كان المجتمع كتلة واحدة، عكس الآن، حيث أصبح كل فرد جزيرة منعزلة بذاتها.

أما عن وقت الفراغ، فنرى أنه الآن أكثر من ذى قبل. وإذا حاولنا أن نعقد مقارنة بين حاصل وقت الفراغ فى العصور القديمة والآن، على سبيل المثال، فإننا سوف نخرج بالحقيقة التالية:

امتلأت أوقات الفراغ لدى المصرى القديم، وهى التى تعقب الفيضانات بالاحتفالات؛ بل إن الحضارة المعمارية التى نشأت فى ذلك الوقت، يمكن أن نسميها حضارة وقت الفراغ، فالأهرامات والمعابد الضخمة جميعها بنيت في وقت فراغ المصرى؛ بل يمكننا الذهاب فى القول إلى أن سمو الديانات المصرية القديمة، ووصولها إلى الوحدانية، إنما هو نتيجة التأمل الذى لابد أنه حدث فى فترة الفراغ.

والآن، أصبح المصرى عاجزاً حتى عن أن يفرح، ويحتفل وينتج، وأهمل كل عاداته، تاركًا نفسه فريسة سهلة لثقافة الديسكو والهامبورجر، التى تهدف إلى تدمير الشخصية الوطنية ليس للمصرى فقط، ولكنها موجهة إلى كل شعوب العالم. وهذا هو الاستعمار الجديد، فلنحذر منه بالتمسك بالعادات والتقاليد ولنحاول إحياء ما اندثر منها وكان مفيداً.

الهوامش

(١) يوجد بالمتحف المصرى بالقاعة السفلى بالخزانة الواقعة فى الجانب القبلى، رقم ١٦٣.

(٢) وزارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعونى، مج ١ مصر، بدون تاريخ، ص ٥٣٤.

(٣) د. عبد العزيز صالح، التربية والتعليم بمصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ص ٥٢ ـ ٥٣.

(٤) هيردوت، هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: دكتور محمد صقر خفاجة، مصر ١٩٨٧ ص. ص ١٢٤، ٢٢٠.

(٥) الغرلة هى الجلدة التى تقطع عند الختان.

(٦) سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٦١.

(٧) د. محمد الهوارى، الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة ١٩٨٧، ص. ص: ٣١ ـ ٣٢.

(٨) د. ألفت محمد جلال، العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مصر ١٩٧٤، ص ٦٤.

(٩) يوم السبت فى الأيام المقدسة عند اليهود، التى لا يقدمون على عمل فيها.

(١٠) د. محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ص ٤٢ - ٤٤.

(١١) The Universal Jewish Encyclopedia. Vol 3. Ktav Puplishing House, INC. NEW York. 1969.p.p.214 - 216.

(١٢) يلاحظ أنه فى احتفالات سبوع المولود فى مصر، يوضع سكين تحت رأس المولود فى بعض المناطق، وأيضاً أثناء تخطية الأم للغربال تمسك إحداهن بسكين فى يدها ، وتقابل الأم فى الاتجاه المضاد لتخطيتها، وهكذا، حتى تتم السبع تخطيات. لمزيد من التفاصيل، شوقى عبد القوى، السبوع، المستعرب، بودابست ١٩٩٣.

(١٣) سوزان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٤) السيناجوج هو المعبد اليهودى، ومعروف أن وثائق الجينيزا، وجدت فى السيناجوج بمصر القديمة.

(١٥) د. محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٥٢.

(١٦) السنديك: هو من يضع الطفل على ركبتيه.

(١٧) رابى يهوذا الحسيدى: الحسيديون هم المتدينون المتصوفة.

(١٨) سوزان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٩) المرجع السابق، ص ص ٢٦٦، ٢٦٧.

ولمزيد من التفاصيل، محمد الهوارى، الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، مصر ١٩٨٧. سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

(٢٠) محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ص ٦٨ - ٧٤.

(٢١) المرجع السابق، ص ص ٦٨ - ٧٤.

(٢٢) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٢٣) أعياد المسيحيين الصغار سبعة: أولها «عيد الختان» ويحل فى سادس بؤونة. وفى ثامن أمشير، يحتفل المسيحيون بعيد الأربعين، احتفالا بذكرى مباركة الكاهن سمعان للسيد المسيح عليه السلام فى الهيكل بعد أربعين يوماً من مولده. وثالث الأعياد الصغار، هو خميس العهد (خميس العدس) وهو قبل الفصح بثلاثة أيام، وفى هذا اليوم، يغسل البطريرك أرجل الحاضرين من النصارى، إحياء لذكرى غسل المسيح لأرجل تلاميذه، ليعلمهم التواضع. وفى هذا العيد، كانوا يطبخون العدس المصفى، والسمك والبيض الملون ويهدونه إلى المسلمين. ورابع الأعياد سبت النور، وكان يحل قبل الفصح بيوم، ويعتقد النصارى أن النور يظهر فى هذا اليوم على مقبرة السيد المسيح، فتوقد منه كل مصابيح كنيسة القيامة. وخامس الأعياد، هو حد الحدود الذى يحل موعده فى أول أحد بعد الفطر. وسادس الأعياد، هو عيد التجلى الذى كان يحل فى الثالث عشر من مسرى، وهو اليوم الذى تجلى فيه السيد المسيح لتلاميذه. وفى سابع عشر من شهر توت كان يحل عيد الصليب احتفالا بذكرى ظهور صليب الصلبوت. لمزيد من التفاصيل د. قاسم عبده قاسم، أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، ص ١٩٧٧.

(٢٤) قاسم عبده، المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢٥) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ص ٨٤ - ٨٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٢٧) سورة البقرة: ١٣٤.

(٢٨) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، القاهرة ١٩٨٠، ج ٤، ص ص ٦٥٣ - ٦٥٤.

(٢٩) يروى ابن الجوزى - فى سياق المنقول عن الأنبياء المتقدمين - ما يدل على قوة الفطنة فى قصة الخلاف بين (سارة وهاجر) زوجتى إبراهيم الخليل عليه السلام، وما انتهى إليه، فيقول: «لما رأت سارة إبراهيم قد شغف باسم إسماعيل، غارت غيرة شديدة، وحلفت لتقطعن عضواً من أعضاء هاجر، فبلغ ذلك هاجر فلبست درعاً وجرت ذيلها، فهى أول نساء العالمين جرت لذيل، وإنما فعلت ذلك لتعفى أثرها فى الطريق على سارة، فقال إبراهيم هل لك خير فى أن تعفى عنها وترضى بقضاء الله عز وجل، قالت وكيف لى بما حلفت قال اخفضيها (يطلق على الختان للإناث) فتكون سنة النساء، وتبرى يمينك، قالت أفعل فخفضت فمضت السنة للنساء بالخفض منها». فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموروث الشعبى، التراث الشعبى، العدد الأول، ١٩٨٥، العراق، ص ١٢٣.

(٣٠) سورة النحل: ١٢٢.

(٣١) سورة البقرة: ١٣٨.

(٣٢) للختان فوائده البيئية والصحية والأخلاقية.

أ- الختان يجلب النظافة ويحقق التزيين، ويحسن الخلقة ويعدل الشهوة.

ب- إجراء صحى يقى صاحبه من أمراض كثيرة:

- بقطع القلفة: يتخلص المرء من الإفرازات الدهنية، ويتخلص من السيلان الشحمى المقزز للنفس، مما يحول دون التفسخ والإنتان.

- بقطع القلفة: يتخلص المرء من خطر انحباس الحتفة أثناء التمدد.

- يقلل الختان من احتمالات إصابة عضو الذكورة بالسرطان.

- ختان الطفل، فى وقت مبكر، يقيه من خطر الإصابة بسلس البول الليلى وغير هذا كثير. لمزيد من التفاصيل، انظر: محمد الهوارى، مرجع سابق، وعبد الله ناصح علوان، تربية الأولاد فى الإسلام.

- وراد فى جريدة الأخبار، الصادرة فى ٢٤ اغسطس ١٩٩٥، بالصفحة الأولى الخبر التالى: «أكد فريق من الباحثين بقيادة البروفسير البلجيكى بيتر بيوت المسئول عن برنامج مكافحة الإيدز التابع للأمم المتحدة، أن ختان الذكور يقلل من الإصابة بفيروس الإيدز، ويمكن أن يشكل وقاية فعالة ضد هذا المرض القاتل».

(٣٣) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٩٨.

(٣٤) د. سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ود. قاسم عبده، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى فى عصر المماليك.

(٣٥) القلقشندى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١هـ، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، مصر ١٩٦٣ جـ ٩ ص. ص ٧٤ - ٧٥.

(٣٦) النقوط: عبارة عن عطية عينية أو مالية تقدم من الأهل والأصدقاء.

(٣٧) سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ط ١ مصر، ١٩٦٢، ص ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٣٨) الطهور أو الطهارة: تعنى الختان.

(٣٩) على بن سودان البشبغاوى ت ٨٦٨هـ، نزهة النفوس ومضحك العبوس، مخطوط رقم ٤٧١٦ أدب، الجامعة المصرية، ورقة ٨١، ٨٢.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٤١) وصف مصر، علماء الحملة الفرنسية، ترجمة: زهير الشايب، مج ١ طبعة ثانية ١٩٧٩ ص ص ٣٠، ٦٢، ٦٣.

(٤٢) السيد عمر مكرم كان نقيب الأشراف فى مصر.

(٤٣) الجبرتى، عجائب الآثار، الأنوار المحمدية، بدون تاريخ، جـ ٤، حوادث ربيع الأول ١٢٢٤هـ، ص ١٣٠.

(٤٤) المرجع السابق، حوادث شوال ١٢٣٥، جـ ٤، ص ص. ٤٤١ - ٤٤٢.

(٤٥) أى النقوط، ونص الخطبة موجود فى إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة: سهير رسوم، ١٩٩١، ص ص ٥٢٤ - ٥٢٥.

(٤٦) المرجع السابق، ص ص ٥٢٢ - ٥٢٥.

(٤٧) جمع غليون.

(٤٨) لاحظت أثناء وجودى فى سيوة (إبريل ١٩٩٤) أن الأطفال هناك يعملون عكاكيز من الجريد، ويركبون عليها ويسيرون بها، وهى أحد الألعاب الشائعة هناك.

(٤٩) يلاحظ أن هذا الموكب يشبه، إلى حد كبير، ما وصفه لين.

(٥٠) فى أحد أفراح النوبيين التى شاهدتها بأسوان فى عام ١٩٩٢ وأثناء مشاركة الجميع فى رقصة الأراجيد، كان البعض يقوم برش الحاضرين الذين يرقصون، والذين لا يرقصون، بالعطور.

(٥١) العريف: مساعد الشيخ فى الكتاب.

(٥٢) جيرار دى نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة د. كوثر عبد السلام، الدار المصرية للتأليف بدون تاريخ، جـ ٢، ص ص ٣٢٨ - ٣٣٤.

(٥٣) كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، بدون تاريخ، ص ص ٥٦ ـ ٥٩.

(٥٤) يطلق عليه أهل المنطقة اللعب.

(٥٥) يبدو أنه يقصد الرحايا، حيث إنه لم يكن هناك فى الواحات طواحين فى ذلك الوقت فكان يتم طحن الحبوب على الرحايا. وتطحن الرحايا حوالى ٤ كيلو خلال حوالى ثلاث ساعات. أما الطاحون فتطحن حوالى خمسة عشر كيلو خلال ساعة واحدة، فأى كمية تلك التى تطحن على الطواحن.

(٥٦) يقصد بذلك السيد البدوى.

(٥٧) يقصد بالمولد النبوى حفل يقام فى كثير من المناسبات، ولابد من إقامته فى مولد النبى و ٢٧ رجب وغير هذا المناسبات الخاصة، حيث يدعو من يقيم المولد الناس على الطعام، ويحضر هؤلاء ومعهم هدايا مختلفة من شاى إلى سكر وغير ذلك. وبعد تناول الطعام، وعادة يكون بين المغرب والعشاء، يبدأ المولد، حيث يجلس المنشدون ومعهم طبلة كبيرة وحول المنشدين المرددون. ويبدأ المولد بقراءة الفاتحة أو بعض من اى الذكر الحكيم لمدة قصيرة، ثم يقرأ الحاضرون الفاتحة على رسول الله ﷺ ويبدأ المنشد بمديح النبى ﷺ والباقى يرد عليه وهم جلوس. وبعد الانتهاء من قصيدة الافتتاح، يقول المنشد صلوا عليه.

بعد ذلك يقوم أحد المنشدين بإنشاد تواشيح دينية وبعد التواشيح يقرأ أحد المنشدين تنزيلة (قصة) مثل قصة الجمل والغزالة ويتبادل المنشدون الإنشاد ولا تنشد القصة مرتين. وبعد ذلك يقوم المنشد الرئيسى بالآلاة المولد وهى عبارة عن نثر ينشد (وتلالات الكائنات بطوالعه السعودية...)، حتى يأتى إلى ذكر مولده الشريف فيقول: فياسعادة من وقف له تعظيما على الأقدام)، ويقف عندئذ الجميع، وتنشد قصائد أخرى، وهم وقوف.

ويختم المولد بإنشاد نثرى. ويمكن أن تقام بعد ذلك حلقة ذكر.

عبد المنعم عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس شريط، رقم ١، وجه ٢، ١٩٩٣.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة مأذون القصر، شريط رقم ٨، وجه ١، ٢ القصر ١٩٩٢، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان.

(٥٨) منذوراً: أى يعمل نذر للشيخ فلان، إذا عاش حتى تتم مطاهرته.

(٥٩) استمرت طريقة الختان هكذا، حتى العقد السابع من القرن العشرين، وابتدأت فى الانحسار حيث أصبح يتم عند طبيب الصحة واختفت بالتالى كثير من مظاهر الاحتفال.

(٦٠) مصطفى فهمى، أحسن الهدايات فى السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧، ص. ص ١٢٠ ـ ١٢٣.

(٦١) التعميد هو تغطيس الطفل فى ماء موضوع فيه زيت الميرون المقدس. والسر القدس، هو حلول الروح القدس فى الإنسان.

(٦٢) يلاحظ أن المسيحيين فى قرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية يتم ختانهم عندما يبلغون الخامسة أو السادسة كما سيأتى فيما بعد.

(٦٣) يقصد المسلمين.

(٦٤) يبدو أنه قشر ثمرة الرمان، لأن القشر يستخدم كقابض وفى علاج الجروح.

(٦٥) واضح أن ما يعنيه بأجر الحلاق هو النقوط، ولكنه لأنه غريب عن الثقافة المصرية فظن أن النقوط هو الأجر.

(٦٦) S.H. LEEDER, MODERN SONS OF THE PHARAOHS. LONDON 1918, p.p 102 - 103.

(٦٧) هذه الحالة تحدث عندما يكون هناك ولد أو بنت لا يعيش بعدهما أطفال، فيركب هذا الولد أو البنت حماراً بالعكس، ويكون أيهما لابساً طاقية بها ريش، ويسير الأطفال حوله مغنين قائلين ياأبو الريش إن شاالله تعيش. والكاتبة هنا، كما هو واضح من روايتها، لم تشاهد هذا. فربما يكون الركوب فى هذا الوضع منعا للحسد إذا كان فعلاً قد حدث، لأنه لم يصادفنى عبر التاريخ أو خلال الجمع الميدانى ما وصفته السيدة وينفريد.

(٦٨) فى مجتمع الصعيد المتمسك بتقاليده وعاداته والذى يعتز بالشرف، أعتقد أنه من المستبعد أن يتم ما ذكرته الباحثة بخصوص ربط الحلاق، وهو غريب، لأم الولد وخالته، كما هو مذكور. وهو خلط بالتأكيد عند الباحثة.

(٦٩) يبدو أنه مطحون قشر ثمرة الرمان الذى ذكره ليدر.

(٧٠) وينفريد بلاكمان: الناس فى صعيد مصر: العادات والتقاليد ـ ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥، ص ص ٦٣ ـ ٦٦.

(٧١) الصنواسم شهرة لأحد الأفراد من حى بولاق وهو الذى كان يقود زفة المطهّرين كما كان يحيى أفراحهم بالإنشاد الدينى.

(٧٢) زينب حسن سلطان، عالمه سابقة، بولاق أبو العلا، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، مارس ١٩٩٥.

(٧٣) القادوسية، هى المخروطة فى بعض المناطق والمسرودة فى مناطق أخرى، وهى عبارة عن عمل رقاق رفيع جداً، ثم تقطيعه بالسكين قطعا صغيرة جداً، أو فركه بعد صفافه، حتى يصبح قطعاً صغيرة ويطهى كالكسكسى.

(٧٤) وهى لحم بالفتة تشبه العقيقة لدى المسلمين.

(٧٥) ريموند ماجد، موظفة، الجامع: منى الجندى، مايو ١٩٩٥.

(٧٦) يتم علاج جرح المطهر بأن يشترى مر وزيت زيتون أو زيت عادى حوالى نصف كوب وصبر سوقطرى ومستكة حرة ويغلى الزيت على النار ويوضع ما سبق على الزيت إلى أن يذوب ويترك ليبرد ويحفظ ذلك فى زجاجة، وكل يوم نمس للطفل الصبح وبالليل على الجرح حتى يشفى. وبالنسبة للبنت، شيح وبصلة مشوية، ونأخذ قلب البصلة، وندق القلب فى الهون وتخلط ذلك ببعض السكر والشيح، وتحتفظ بها البنت حتى تحفظها من البرد والرطوبة.

نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، قابلة، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٤.

(٧٧) نوال محمد مصطفى، فتحية محمد أحمد، ربة بيت، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٤.

(٧٨) الناحية هى قسم من القرية، وتشتمل على عدة دروب وشوارع وغالباً ما تأخذ اسم إحدى الجهات الأصلية مثل الناحية البحرية؛ أى الجزء الشمالى من البلد.

(٧٩) عالية عبد الواحد المغربى، ممرضة، زاوية الناعورة، الجامع: شوقى عبد القوى ١٩٩٥.

(٨٠) يحتفل بعيد الاختتان صباحاً بالكنائس. وموعده بعد مولد السيد المسيح بثمانية أيام؛ أى فى يوم ١٤ يناير. حيث يقام قداس وصلاة وتلقى موعظة عن أسباب اختتان السيد المسيح، وفوائد الاختتان ومحاسنه ومساوىء عدم الاختتان. وبعد الموعظة، تنشد بعض التراتيل.

فايز تادرس، مدير مدرسة ومدرس لغة انجليزية سابق، ٦٣ سنة، زاوية الناعورة - المنوفية، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٥.

(٨١) مثل النيل وفيضانه دوراً كبيراً فى حياة المصريين، حيث كان يصاحب الفيضان الخصب والنماء، كما أن مياه الفيضان، كانت تغسل النهر وتجعله نظيفاً، بالإضافة إلى أنها تحيى الأرض بعد موتها. ورغم ما كان يمثله الفيضان من عبء على المصريين، لخطورته أحياناً، فإنهم كانوا ينتظرونه دوما بشغف ولهفة.

(٨٢) ذكر ليدر كما سبق أن المصريين كانوا يجرون الختان فى سبتمبر بعد موسم الحصاد، حيث تتوفر النقود معهم، ومعلوم أنه فى شهر سبتمبر يكون بعض الفلاحين قد انتهوا من تذرية القمح والأذرة لازالت فى الحقول، لم تتضح بعد. ومعروف أن القمح، ليس محصولاً نقدياً بالنسبة لفلاح هذا الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدى، فكان القطن؛ ولذلك فما ذكر عن اعتقاد المصريين فى فترة الفيضان وخواص مياهه، هو الأقرب للتصديق.

(٨٣) المسرودة هى نفسها القادوسية التى سبق ذكرها من رقاق يقطع إلى قطع صغيرة، وطريقة الطهى كالكسكسى.

(٨٤) الراوى السابق.

(٨٥) فى سمالوط بالمنيا، يركب المطهّر حنطوراً. وأمام الحنطور، يسير أحد الأفراد حاملاً ما يشبه المسطيل، وله جانبان من الجريد، ومغطى بالقطيفة الحمراء ،ومعلق به مرايا صغيرة من الأمام والخلف والجنبين، ويعمل هذا خوفاً من الحسد، فعندما ينظر أحد إلى الطفل، فتقابله المرايا، فيرتد إليه بصره وهو خاسىء. وخلف الحنطور، تسير أم الطفل ناثرة الملح قائلة: ،ملحة فى عين اللى ما يصلى على النبى،.

الشريط رقم ٦٠٩، المنيا - سمالوط.

(٨٦) أحمد محمد عبد الرحيم، باحث، مركز دراسات الفنون الشعبية، ٥٦ سنة، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٥.

(٨٧) إذا كانت الدعوة لفرح زواج، فلا يمكن الاعتذار، فالحضور هنا وجوبى.

(٨٨) حسن محمد خليل شفا، فلاح ٨٤ سنة، ادندان، النوبة، الجامع: شوقى عبد القوى ١٩٩٥.

(٨٩) يطلق على هذا الأداء الدحية عند عرب شرق مصر. وعند عرب الغرب، تسمى الحجالة.

(٩٠) جامع على فرج، الغردقة، صياد، ٧٥ سنة، الجامع: شوقى عبد القوى ١٥/١٠/١٩٩٣.

(٩١) التحليل هى الكلمة المستعملة، وتعنى الطهور، ويحلل أى يطاهر.

(٩٢) عندما يجرح أحد فى الصحراء، يوضع القرنفل على الجرح باعتباره تعقيماً، حتى لا يتلوث.
عبد الرازق عبد الجليل خوير، المجلس المحلى بمطروح، الجامع: حسن صالح ١٩٩٥.

(٩٣) عبد الرازق عبد الجليل خوير، الراوى السابق.

(٩٤) الحمام بلد بين مطروح والإسكندرية، خميسة: هى خمسة وخميسة لأجل منع الحسد.

(٩٥) منقوش اللبد هو الحصان، مساجر سوجر جينى؛ أى أنه مثل الجنيه.

(٩٦) بيت غرب بيتهم، كناية على تمنياتهم له بالزواج لأن من يتزوج لابد أن يبنى بيتا يقع فى الجهة الغربية من بيت أبيه.
حسين سليمان أبو تديرة، رئيس المجلس المحلى لمطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣.

أسامى صمصوم امبوه، ٤٠ سنة، العزبة الغربية، مرسى مطروح، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٥، فتح الله ابو ترحى، عيشه موسى الرطب، المتانى، مرسى مطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣.

(٩٧) عبد السلام أحمد عمر، مزارع، ٦٢ سنة، حديقته، الجامع: شوقى عبد القوى، مجدى أبو زيد، أبريل ١٩٩٥.

(٩٨) سيدى ياجة، أحد الأولياء، له مقام بالجارة، وموقعه أسفل القرية القديمة ،حيث كانت مبنية على صخرة عالية، وبالنسبة للقرية الجديدة، فموقعه فى مكان مرتفع عنها، حيث اقيم على ربوة عالية ولا يعرف تاريخ إقامته.

(٩٩) سنوسى عبد الجواد، مزارع، ٧٣ سنة، جارة أم الصغير، الجامع: شوقى عبد القوى، أبريل ١٩٩٥.

(١٠٠) العصفر نبات يزرع فى مصر يعطى لونا أقرب إلى اللون البرتقالى القاتم ويستخدم أحيانًا لتلوين المخللات. ويعصفر الجلباب، لتمييز المطاهر، حتى لا تلمسه الأطفال خوفا عليه.

(١٠١) الفطير يشبه الرقاق، يسمى هناك فطيراً.

(١٠٢) زمان فى مولد المطاهر كانت الحريم تأخذ فطيراً أبيض معهم (مثل الرقاق من دقيق قمح وملح وميه) وعيش، ويعطونه لوالدة المطاهر.

(١٠٣) العراسة مجموعة معروفة من الرجال والشباب فى باريس، مهمتهم زف العريس وإحياء الليالى الملاح والمناسبات الجميلة وآلاتهم عبارة عن طبل ودف ورق.

(١٠٤) أو فرساً أو جملاً وتزين الركوبة بالليمون، ويوضع عليها حزام من الصوف المزخرف.

(١٠٥) ويمكن أن يتم طهور مجموعة من الأطفال فى بيت واحد سوياً، أو أطفال عائلة واحدة، ويعمل فرح واحد لهم جميعاً، وكل واحد أو اثنين يركب ركوبة.

(١٠٦) إذا كان المطاهر وحيداً، يطلب المزين ديك ليقطع جزء من عرفه مع المطاهرة، اعتقاداً بأن هذا منع العين عن الولد، عبد المنعم عبد الرحمن، مزارع، ٦٢ سنة، باريس، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٣.

(١٠٧) أم عمر مصطفى مهاود، ٤٥ سنة، باريس، شريط ٥، وجه ٢، شريط ٦ وجه ١ الجامع: شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣.

(١٠٨) تبعد عن باريس حوالى تسعة كيلو مترات.

(١٠٩) حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، ش ٧ و ٢، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٣، كان يوجد هذا الشكل من الاحتفال فى الخارجة، الخارجة نسخة ٣١ عن الأصل، ٦٣٢، جـ ١، ١٩٧١، الجامع: سيدة رشاد، مركز الفنون الشعبية.

ونجد فى بغداد أن أهلها لا يبيحون عملية الختان لطفل واحد وإنما يوجبون اختتان أحد أخوانه أو أقربائه، وإذا كان عدد المختونين زوجياً، فلابد من ذبح ديك، ليكونوا ثلاثة، كما شاع عدم ختان الولد لوحده إلا بعد قطع «عرف الديك» وذبحه بعد ذلك. فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموروث الشعبى، مجلة التراث الشعبى، بغداد، العدد الفصلى الأول، ١٩٨٥، ص ١٢٩.

(١١٠) أم عمر مصطفى مهاود، المصدرنفسه.

(١١١) أم فريدة الريفى، ٤٠ سنة، ش ٨.

(١١٢) القصر: قرية بها كثير من الآثار الإسلامية وهى إحدى قرى الواحات الداخلة واقتصادها قائم على الزراعة، كما تجد بها كثير من الحرف، كحرفة صناعة الفخار، والحدادة، والحصير.

(١١٣) الماجور: وعاء كبير من الفخار.

(١١٤) الشادوفة: غلق صغير من الخوص.

(١١٥) حلمى سنوسى، ٤٢ سنة، موظف بالإدارة الصحية، ش ٧، ٢ الجامع: شوقى عبدالقوى، ١٩٩٢.

ماهر عز الدين يوسف، مدرس لغة عربية، ٤٠ سنة، ش ٧، ٢ الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٢.

(١١٦) ماهر عز الدين يوسف، الشريط نفسه.

(١١٧) د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مادة الختان، لبنان، ١٩٨٣.

(١١٨) د. جواد على، المدخل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ ٤، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص ٦٥٣ - ٦٥٤.

(١١٩) د. محمد الهوارى، المصدر نفسه، ص ٣٧.

(١٢٠) MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE.

(١٢١) دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية طب قصر العينى ووزير الصحة السابق، الجامع: شوقى عبد القوى.

(١٢٢) هيردوت، المرجع السابق، ص ١٢٤، ٢٢٠.

(١٢٣) د. عبد الحميد يونس، المصدر السابق، مادة ختان.

(١٢٤) د. علياء شكرى، بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر ١٩٨٣، ص ص ١٣٥ - ١٤٠.

(١٢٥) لم يعد يتم الختن فى تلك السن المتأخرة الآن.

(١٢٦) فى قرية الصوامعة شرق بسوهاج لا يحتفل جماعياً بالختان، ولكن كل طفل يحتفل به بمفرده، رغم أنه من المعروف أنها منطقة طاردة. ولا نعرف إذا كان هذا التقليد متبعاً فى قرى الصعيد، أم لا، ولم يبرر الراوى ذلك، وإن كنا نميل إلى أن هذا اعتزاز بالمولود، الذى سيضاف إلى قوة الأسرة التى تحكمها العصبية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

* **ابن سودون (على بن سودون البشيغاوى)**

نزهة النفوس ومضحك العبوس، مخطوط، ٤٧١٦ أدب، جامعة القاهرة.

* **ابن منظور**

لسان العرب، د.ت.

* **الجبرتى**

عجائب الآثار وتراجم الأخبار، مصر، د.ت.

* **علماء الحملة الفرنسية**

وصف مصر، ترجمة: زهير الشايب، مج ١، طبعة ثانية، ١٩٧٩.

* **القلقشندى (أبو العباس أحمد)** ت ٨٢١ هـ)

صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ج ٩، مصر، ١٩٦٣.

* **هيردوت**

هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، مصر، ١٩٨٧.

ثانياً: - المراجع

* **د. ألفت محمد جلال**

العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم،مصر، ١٩٧٤.

* **إدوارد وليم لين**

عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، سهير برسوم، مصر، ١٩٩١.

* د. جواد على

المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٤، القاهرة ١٩٨٠.

* جيرال دى نرفال

رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوثر عبد السلام، ج ٢، مصر د.ت.

* د. سعيد عاشور

المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢.

* د. سوزان السعيد يوسف

الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى، فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

* د. عبد العزيز صالح

التربية والتعليم فى مصر القديمة، مصر، ١٩٦٦.

* عبد الله ناصح علوان

تربية الأولاد فى الإسلام، مصر، د.ت.

* د. قاسم عبده قاسم

أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، مصر، ١٩٧٧.

* د. علياء شكرى

بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر، ١٩٨٣.

* كلوت بك

لمحة عامة إلى مصر، د.ت.

* د. محمد الهوارى

الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة، ١٩٨٧.

* مصطفى فهمى

أحسن الهدايات فى السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧.

* وزارة الثقافة

تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعونى مج ١، مصر، د.ت.

* وينفريد بلاكمان

الناس فى صعيد مصر، ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥.

المراجع الأجنبية

- MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE

- S.H. LEEDER. MODERN SONS OF THE PHARONS, LONDON, 1918.

- THE UNIVERSAL JEWISH ENCYCL OPEDIA, VOL. 3, KTAN, PUPLISHING. HOUSE, INC NEW YORK, 1969.

أسماء الرواة

أحمد محمد عبد الرحيم، ٥٧ سنة، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية، مصر.

أسامى صمصوم امبوه، العزبة الغربية، مرسى مطروح.

أم عمر مصطفى مهاود، باريس، الوادى الجديد.

أم فريدة الريفى، باريس، الوادى الجديد.

حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، باريس، الوادى الجديد.

حسن محمد خليل شفا، فلاح، ٨٤ سنة، ادندان، النوبة.

حسين سليمان أبو قديرة، ٥٧ سنة، رئيس المجلس المحلى لمطروح.

حلمى سيد، موظف الإدارة الصحية بموط، ٤٢ سنة، القصر، الوادى الجديد.

جامع على فرج، ٧٥ سسنة، صياد، الغردقة، البحر الأحمر.

زينب حسن سلطان، فنانة سابقة، بولاق أبوالعلا، القاهرة.

ريموند ماجد، موظفة، المنيرة، القاهرة.

سنوسى عبد الجواد، ٧٣ سنة، مزارع، جارة أم الصغير، سيوة.

عالية عبد الواحد المغربى، ٥٥ سنة، ممرضة، زاوية الناعورة، المنوفية.

عبد الرازق عبد الجليل خوير، ٥٥ سنة، عضو المجلس المحلى بمطروح، مرسى مطروح.

عبد السلام أحمد عمر، ٦٢ سنة، مزارع، سيوة.

عبد المنعم محمد عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس، الوادى الجديد.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة، مأذون، القصر، الوادى الجديد.

فايز تادرس، ٦٣ سنة، مدير مدرسة على المعاش، زاوية الناعورة، منوفية.

فتح الله ابو ترحى، ممرض، المنانى، مرسى مطروح.

فتحية محمد أحمد، ٣٠ سنة، ربة منزل، أبو قير، الاسكندرية.

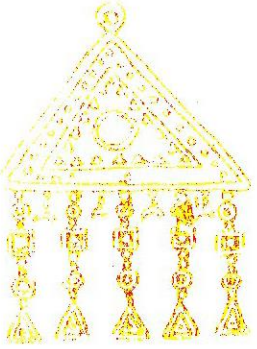
ماهر عز الدين يوسف، ٤٠ سنة، مدرس لغة عربية، القصر، الوادى الجديد.

دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية القصر العينى، ووزير الصحة السابق.

نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، مولدة، أبو قير، الإسكندرية.

* الجامعون

- حسن صالح، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- سيدة رشاد، باحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- شوقى عبد القوى عثمان حبيب، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- مجدى أبو زيد، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- منى عبد الحميد الجندى، طالبة بالمعهد العالى للفنون الشعبية.



حكايات شعبية
من محافظة أسوان

جمع وتدوين : أيمن حسن على
الرواة : محمد محمود كريم
عربى أحمد عبدالله

١ ـ حكاية تشيلنى وللا أشيلك

الراوى: محمد محمود كريم
مركز كوم أمبو ـ عزبة الإصلاح

وَاحِد ماشَى لقِي عَيِّل(١) صغَير، عَيِّل سِنُّهُ عَشَره اتناشر سنة، قال له: إنتَ رَايِح(٢) فين؟ قال (الولد الصغير): مطْرَح(٣) ما تروحْ إنت أنا أروح، وهما ماشيين قال (الولد): يا عمّى تِشيلنى وَلا أَشيلَكْ (٤)؟ قال له: ده إيه الكلام دَهْ؟ إنت صغير وما تِقْدَرشْ تِشيلنى وأنا مَقْدرش أشيلَك، قال له: طيبْ سيبَكْ (٥) منها دى، هما وماشيين لقيوا زرعه، قال له: يا ترى صَاحِبْ الزرعَه دى زَرَعْ وللا إتْزَرَع؟ قال له: ما هو يا ولدى كِبْر الزَرع فَمانْ الله(٦) قال لُه: طَيِّب سيبَكْ كَمان منها دى ما تَخُدشْ علَى كلامى(٧)، ماشِي تانِي لقيوا واحد مَيِّت وراحْ يدفنوه، قال: يا ترى مات ولا مَاماتَش؟ الراجل قال له: ما هو مات وحيدفنوه، قال له: يا عمى سيبَكْ من الحاجات دى، بعدين هوه وماشى لِقى شوّية غنَمات قال له: يابَاى ما الغنَماتْ دُولْ ماقليّلين، قال له يا ولَدى يبقى البَراح (٨) دَهْ كُلّه قليل، قال له: يا عمى سيبَكْ، بعدين ماشى لِقى سَبَعْ تمن غنَماتْ قال: يابَاى، أهُه الغنَمات صُح، قال له: أُمّال يا ولدى أمرك غريب، الكتير تقول عليه قليّل والقلّيل تقول عليه كتير. قال له: يا عمى سيبك من كلامى، هما وماشيين لقيوا بيت، حلو ومنّور(٩) وكبير وحاجة تمام، قال: يا باى ما البيت ده مامضلّم(١٠) ـ النور ده كله والكهربا دى كلها ومضلّم، قال له: يا عمى سيبك من كلامى، لقيوا بيت صغير منّوّر بصاروخ(١١)، لمبة صغيرة، قال: أهه البيت اللى منور صُح ده، قال له: والله أنا باستغرب فى أمرك، قال له: يا عمى سيبَكْ من كَلامى.. الغَرض مَشْوا لغاية(١٢) ما وصلوا عند بيت الراجل، قال له، دلوقت إنت رايح فين؟ قال له: أنا رايح بيت الناس كلها. معاه بِتّ، الراجل ده، رَوّح البيت

قال لها، والله أنا شُفتْ حاجَة النهارده يعنى عجيبة خالص، فيه واد.. وقعد يحكى لها الحكاية، حصل كذا وكذا وكذا، قالت له: وهوه دلوقت فين؟ قال: هوه قال رايح بيت الناس كلها، راحت عملت سبع قُروص[١٣] وتلاتين بيضة وقُلّة ميّة، قالت له: خُد دُولَه تلقاه[١٤] فى الجامع، بيتْ الناس كُلّها الجامع، وَدّيهُمْ لُه، جَا الراجل كَلْ بيضة وكَلْ لهُ قُرصْ وشرب شوية ميّه، وراح ودّاهُم لُه، أول ما شَافْهُم الواد، قال له: يا عمى اللى أدّالكْ ده مين؟ قال له، أنا عندى بِتّ فى البيت أدّتْهُم لى. قال له، طيّب إبقى قُلّ لها، الجُمعة[١٥] ناقْصه يوم، والشهر ناقص يوم، والبحر ناقص، وروّحْ الراجل قال لبِتّه، قال لها بيقول الجُمعه ناقصه يوم، والشهر ناقصه يوم، والبحر ناقصْ. قالت له: إنتَ كلتْ[١٦] قُرص وبيضة وشربتْ من القُلّة. قال لها: أيوه صحيح. قالت له: أنا أفسّر لكْ الحاجات اللّى قالها دى.. قالت له: أول حاجة قال لك: تشيلنى وللا أشيلكْ؟ يعنى معناها تشيلْه، تجيب له حكاية توصله لغاية الطريق تخفف المشى عليكم، دى أول حاجة، والتانية، الزرْعه، قال: يا ترى زَرَعْ وللا إنْزَرع؟ قالت له: إن كان محرّاته من بيته وأرضه ملكه، وتقاويه من بيته يبقى زَرَعْ، إنما إذا المحراتْ بالإيجار والأرض بالإيجارْ والتقاوى بالفلوسْ مشتريها من برّه، يبقى إنزرع. قال لها: طيّب والراجل اللى يقول: دا مات وللا مامَاتْش[١٧]، قالت له: إذا كانْ خلّف[١٨] يبقى مامَاتْش، وإن كان ماخلّفش يبقى ماتْ، راح لحالُه. قالْ لها: طيّب والغنمْ اللى قال لى عليها كتيره والكتيره اللى قال لى قليّله؟ قالت له: الغنم اللى قال لك عليها قليله، الكتيره دى، مفيش خروف وراها،ولما يبيعوا منها حتخلّصْ، مفيش خروف وراها عشان يعشّرهمْ، ويولّدوا. قال لها: والصغيرين؟ قالت له: الصغيرين فيه خروف وراهم، سبعْ تمن بهايم يولّدوا ما يخلّصوش[١٩]، يبيعوا فيهم.. قال لها : طيّب والبيت اللى منوّر وقال لى مضلّم، قالت له: البيت اللى منوّر وقال لك مضلّم مافيهوش عيّال بتشْغى[٢٠] ولا فيش حاجهْ، والبيت اللى شُوفْتُوه بصاروخ كده، عيّال بتشغى منوره البيت، قالت له. أدى الحكاية اللى حكاها لكَ الولد الصغير، لما قال لك أنا رايحْ بيت الناس كُلّها يعنى رايحْ الجامع وادّيتكْ[٢١] القُلّه والبيض والقُروصْ، كلت واحده منهم دا ناقص يوم ودا ناقص يوم والبحر ناقص يبقى إيه دُولَه إنت كلتْ منهم وكنت عندِيهُم وجيتْ[٢٢].

٢ ـ حكاية الحبل

الراوى: محمد محمود كريم

كانْ فيه واحدْ ملكْ، ماملكْ إلا الله، الملكْ ده عندهُ ولدين، ومرضْ، جاب عيالُه ووصّاهمْ، قال لُهُمْ، بعد وفاتى واحد فيكم ياخد المملكة وواحد فيكم ياخد المال الراجل خد لُه مُدّه[٢٣] وتوفى لرحمة الله .. هُمّا ضربوا قرعه مع بعضيهم، اللى أخدْ المملكه أخدَها، واللى أخدْ المال أخدُه، قَعَدوا[٢٤] لهم شُويّه مع بعض، بعدين اللى أخد المالْ ده قال له: يا أخوى أنا ما أنفعش هنا أنا ح أروح بلد زىّ السودان، وأتاجر فيها.. وبعدين مشى راح السودان تاجر واتجوز واحده من السودان وخلفّ ولد وكان الملك إتجوز وخلف بِتّ.. دلوقتى كبروا العيّال، البتّ والولد طالبين الجيزه[٢٥]، أبوه قال للجماعه أصحابه شُوفوا لى ناس كويسين أنا أجوزّ الواد.. راحوا قالوا له: فلان عنده بتّ كويسه هى اللى تنفعْ معَاه، قال طيّب نروح نشوفوه، أول ما راحوّا له: سلام عليكم ـ عليكم السلام، أهلاً وسهلاً قالوا احنا طالبين منك القرب[٢٦] فى بتك يا فلان، قال لُهم لكن على شَرطْ تجيبوها لى أسألها.. ده مين اللى قال كده الأبو اللى راح، قال: تجيبوها أسألها إن جاوبتنى حاخُدها وإن ماجاوبتنيش ماخُدهاش، جابوها له، تعالى يا بنتى أنا حاأجوّزك لولدى، ياهل ترى تكونى إنتِ والزمان عليه، خُدى بالك،[٢٧] إنت والزّمان عليه[٢٨]، وللا إنت وهوه على الزمان[٢٩].

تسكت البتّ ماتعرفْش تُردْ، راحْ للتانيه والتالته والرابعهْ يسألها نفس السؤال، ما يعرفُوش يردوا، وبعدين فيه جماعه تجار بياجُوا(٣٠) من مصر للسودان ويبرُوحوا(٣١) من السودان لمصر، قالوا لو: إنت بتدوّر(٣٢) على أيه، الملك عندُه بتّ، تبقى بتّ أخوك وده ولدك، يبقُوا ولدْ عَمّ بَعضْ. قال طيّب أنا لَمّا أروحْ أشُوفه. خد بعضه ومشى مع الجماعه التجّار، وبعدين راح لاخوه، استقبله أخوه إستقبال هايل، وعملْ له حفلْه كَبيره، قال له: يا أخوى انت إتجوزتْ وعندك بتّ؟ قال له: أيوه، قال له: أنا اتجوزت وعندى ولد، نديهم لبعض(٣٣)، قال له: مرحب، قال له: لكن أنا عايز أسألها سؤال إن جاوبتْنى حا خدها(٣٤) وإن مجاوبتنيش مش حاخدها.

أول ما جاتْ عنده قال لها، شُوفى يا بنتى أنا حا اجوّزك لولدى وحتكونى انت وهُوَهْ على الزمان وللا انتِ والزمان عليه؟ قالت له: لا أنا وهوّ على الزمان. البتّ قالت: أنا. وهوه على الزمان، قال لها عظيم جداً انتِ اللى حتنفعى معاى(٣٥) وعملوا هيصه(٣٦) وحفله وكتبوا الكتاب، قول وخَدْها وراحْ السودان جوزّها لمين؟ لولده.

الرّاجل كبر فى السنّ وقَرّبْ على الوفاه، قال له شُوف يا ولدى، من بَعد رَحيلى ما تشتَغلش عند حدّ، إن ضَاقَتْ بيك الدنيا، وضَيّعتْ الأموال اللّى عِنْدكْ، وحَكَمْ عليكْ الزمانَ ما تشتغلش عند حدّ، ولا تذّل نفسك لحدّ وبت عَمّك دى تسلمّها لأبوها وأنت فيه حبْل فى الأوضه(٣٧) الفُلانيه(٣٨) إن ضاقت معاك الدنيا خالص تشنق نفسك، يحق عليك (٣٩) تُشْنُق نفسك فيها، وصار فرَادى(٤٠) وقعد يبحّتر(٤١) فى الفلوس من هنا ومن هناك.

لما ضعضَع بيه(٤٢) الحَال بقىَ ما عِنْدُوهُوش حَاجة، بَاع جَميع ما عنده إلا أوضه واحده هى الأوضه اللى قاعدين فيها، اللى فيها الحبل، بعدين البتّ قَالتْ له: روحْ استلفْ لنا ريال من أى حدّ وهاتْ لى بيه غلّه(٤٣) أنا أطْحَنْها وأخْبزْ عيش(٤٤) وأبيع، راحْ اسْتَلَفْ ريال وجَابْ لَها الغلّة، وخبَزتْ العيش وراحتْ السُوق أول ماشَافوها التُجّار، خَدوا منْهَا العيش على طُول، دى واحده غَريبه جَاتْ، كُلّ يُوم تخْبزْ العيش وتروحْ توديّه ياخدوه الجماعَه التُجّار ويقولوا لبَعض البتّ دى بتّ الملك إحنا نسأل الملك لمّا نروحْ مصر نسأل الملك، بتك عندك وللا مُش عندك ونفهّموه بالحكاية قُول سَافروا من السودان لمصر وراحو للملك قالوا له: يا مولانا بتّك موجوده عندك؟ قال لهم: لأ بتى فى السودان، قالوا له: بتك بتبيع عيش بتبيع عيش؟ ده مين اللى قال؟ الملك.. قالوا له: أيوه. قال: أنَا أرُوح أشوفْ بنَفسى امتى مسافرين.. مثلاً بُكره بعده، وجَهّز نفسه عادى وراح معاهم، قال لهم فين بتقعد بتجيب العيش قالوا له: فى الحتّه دى. هُما قاعدين شويه وجَات البتّ خَدوا منها العيش؟ شويه وأبوها مسكها قال لها: ليه يا بتى، ليه بتعملى كده؟ إنتوا حاتعملوا إيه فى المملكة لما كل حاجة ضاقت بيكم هاتى جوزك وتعالى فى المملكة. قالت له: ما رضيش، قالت له: روّح معَاى البيت، روّحْ البيت لقيه قَلقَان قال له: يا ولدى ليه بتعمل كده. قال له: لمّا تيجى انت ومرَاتك حتعملوا إيه فى المملكة. قال له: أنا ما أروّحشى، الحمد لله أنت جيت، إستلم بتّك، قال له: وأنت؟ قال له أنا مش حا أروّح. يهديك يرضيك ما فيش فايده، أبداً، الراجل الملك غلبْ، خد بته ومشى البت اتذكّرت وصيّة أبوه، قالت له: دهْ حيشْنق نَفْسه، راح أبوها لقيّه حاطط حجَر تحت رجْليه والحبل فى رَقَبتُه، قال له: لَمّا دخل

عليه. ليه يا ولدى كده؟ قال له: إذا كان عايز تعمل معروف فىّ تشيل الحجر ده من تحتْ رجلى ولمّا أموت تكفّنى وتاهُد بتّك وتروح، الراجل لازم ينفّذ أوامره، شال الحجر من تحتْ منّه، إتعلّق، لقى باب اتفتح ونزل من أوضه فوق مليانه دهبْ من أولها لآخرها، أدوبهم[٤٥] خلّصوا نفسْهم من الدهبْ اللّى نازلْ ده، أول ما نزلوه، قال له: عادْ إيه دلوقت[٤٦]، عاوز تاخد بتّك وللاّ تخلّيها[٤٧]؟ أنا أخدتْ درس قاسى واتلوّعت[٤٨] وشُفتْ صاحبى[٤٩] من عدوّى، إن كان عايز تاخُدها، على كيفك، عاوز تخليها، على كيفك، قال: لأ هاطالّيها وخلاّها وراحْ جدد جميع اللى تلفْ منّه من أرض ومواشى وكل حاجه وعاشوا مع بعضيهم فى الثباتْ والنعمات لما خلّفوا صبيان وبنات.

٣ . حكاية ابن الكريم

الراوى: عربى أحمد عبدالله
الناصرية - مركز أسوان

كان جماعه رايحين يسألوا لهم فى بلد على واحد كان كريم قوى، بسّ الراجل ده إتوفى وبعدين إيه .كل ما يقابلوا لمّه[٥٠] يقولوا لهم متعرفوش بيت فلانْ، يقولوا لهم: قدّام[٥١]، متعرفوش بيت فلانْ؟ قدّام، بعدين لقيوا شوّية عيال بيلعبوا، فيه عيّل أبوه كان كويس وطبعاً إيه برضه كريم، الواد اللى بيلعب أول ما وعى[٥٢] لهم طلع من اللعب ولبسْ جلاّبيته وأتقدّم عليهم، قالوا له: إزّيكْ يا سيدْ عمّك[٥٣] قال: مرحبا، قالوا له: ما تعرفش بيت فلان؟ قال: ده عمى، قالوا له، عمّك؟ قال: آه عمّى، إتفضلوا.

هيلتّهم[٥٤] عنز راحوا دابحينها، يا واد متى ياجى عمك؟ متّى ياجى عمك؟ الغرض[٥٥] قول بعد ماطاب[٥٦] الأكل وجهزْ راح بعتْ للراجل وجاله، قالوا له: ياأخى فين إنتْ؟ ودّ أخوك قابلناه، قال: ده مش ودّ أخوى. قالوا له: أمال مين؟ قال: والله ده ودّ المرحوم فلان وأكرم واحد كان فى البلد. قالوا له، كده! قال: آه. عمّه أكبر واحد فيهم، راحوا للعمده: إلحقْ يا عمده إلحق يا عمده، الضيوف إللى جايين واخدين الواد ده وأمّه، فيهم واحد راح وقف قال إيه:

كتير من الناس بهمّه[٥٧] والتبن الأخضر كفّاها عيّل صغيّر بهمّه[٥٨] تسعين ياما كفاها[٥٩].

٤ . حكاية الحلم

الراوى: محمد محمود كريم

كانْ فيه راجلْ تاجرْ غنى ومبسوط[٦٠]، يسافر يجيب بضاعه ويخزنها ويبيع وخدْ مدّه[٦١] يتسرقْ من الدكان البضاعه بتاعته، عاملْ له غفير ويسرقوه، فيه واحد قال له: أنا عارف لكْ واحد غفير كويس، وأجيبهو لكْ: ومفيشْ حاجه تروح. قال له: طيب[٦٢]، راحْ جابْ الراجلَ وقال له: يا شيخ أنا حاأشغلكْ عندى، أتمنّكْ على أموالى كلها، ولكن شرطاً ماتنامش، تاخد الليل كلّه صاحى، وفى النهارْ تنام. قال له: طيب. هد له مده عنده، كده سنّه وللاّ أكتر ومافيش حاجة راحتْ منّه أبداً، جه فى يوم الراجل وقال له: يا فلان أنا مسافر فى الباخره وهى ماشيه بكره، وتخلى بالك عادْ[٦٣] على البضاعة بتاعتى وعلى كل حاجه. قال له: طيّب. جهْ فى الصبح قال له: أنا ماشى دلوقت فى الباخرة دى. الغفير قال له: لأ ما تسافرش. قال له، ليه، قال له: أنا شفت منام إنّ الباخره حتتحرق وتغرق. ما تسافرشْ فيها. قال له: طيب بقينها[٦٤]، وفعلاً الباخرة إتحرقت وغرقت، الراجل إدالُه[٦٥] ميتْ جنيه، وقال له: لغاية كده مشْ عاوزكْ، يبقى ليه طارْ وراه ٣[٦٦].

٥ ـ حكاية الحلال والحرام

الراوى: عربى أحمد عبدالله

سيدك الطوّابْ فى قُوص (٦٧) كان يُدقْ ظوب(٦٨)، وبعدين هوه ما يفتهوش(٦٩) ولا وقت(٧٠)، الطوّابه بقوا يتكلموا، يا خوى عامل لى دقن(٧١) وهوه كل لَحضَه(٧٢) يروح يصلى وإحنا ندُقْ وإحنا ما نْدُقشْ، ومرّه جالُه راتبْ بعيد(٧٣)، كان خلّص الطوبْ، قال لهم، عاد(٧٤) عدّوه وتبع ضميركم واللى ليّا طلّعوه. قالوا له: طيّب رُوح، عدّو، وجهْ هُوه الصُبح، قال: عدّيتوا، قالوا له: أيوه عدّيناه. قال: كله تمام. قالوا له: كله تمام. قال: مفيش حاجه حرامْ ولا كده؟ قالوا له: لا. راح ضارِبْ العصايا قال: إعْزِلى الحلال م الحرام، إتْعزلْ الطوبْ الحلالْ م الحرامْ.

٦ ـ حكاية التمساح والجمال

الراوى: عربى أحمد عبدالله

كانْ يقول لكْ زمانْ التمساح، أيام النيل مَ كان ياجى(٧٥)، تبَع الميّه(٧٦) وساح فى الحرَجه(٧٧)، لقى له بركه واطيه وإتمطّعْ فيها(٧٨)، الميّه نشفت(٧٩) حوالِيه، كل ما يفنس(٨٠) راسُه يلقى ناس رايحه جايه حواليه، ما قدرش يطلع، الميّه كُلّ مالْها وتخسّ(٨١)، جسمهْ بانْ، والعيال بقوا ياخدوه بالطوب(٨٢)، بعدين فايتْ واحدْ جمّال(٨٣)، قال له: يا حاج. قال له: نعم.. تعرفش معروف(٨٤) تاخدنى على الجمل توصّلنى للبحر الكبير(٨٥). قال له: تاكلنى يا عم. قال له: إنت راحْ تعمل فىّ معروف وآكلك، قال له: إحلفْ، قال أهنكه علىّ بالطلاق تلاته ما آكلكْ. والله ما آكلك، إنتَ تعمل فىّ جميل(٨٦) وآكلكْ، الراجل حمّلهْ على الناقه وقام بيه(٨٧) على البحله، عند البحر دلّلاه(٨٨)، قال له: والنبى يا شيخ خشّشنى لجوّه لأنى تعبان(٨٩)، خشّشْ، خشّشْ، طبّبه(٩٠) فى الميه، قال له: ها؟ قال له: آه كدهْ كويس، جهْ الراجل يصد(٩١) قال له: رايحْ فين؟ قال له: ماشى، قال له: ماشى كيفْ؟ إختارْ لكْ حاجه، يا أنتَ بالجملْ. قال له: الله، يا أخى إنت مَ حالفْ يمين أهنْكة(٩٢)، قال له: كلام البرّ ما يعتبرش(٩٣)، إحنا فى البحر دلوقت. قال له كيفْ يعنى يا أنا يا الجمل؟ التعلب كان ماشى يتمخترْ(٩٤) ع البحر، وعى لُه الراجل الجمّال، قال: وا يا حضرة القاضى، قال: نعم، قال له، والنبى يا شيخ تاجى تفكْ لنا المشكله(٩٥) دى. قال، أيه فيه؟ التمساح بيحكى له، قال له، ده والله جابنى وقرّطنى(٩٦) بالحبال وهلّكْ جسمى وعمل فىّ صنعة ما جرى(٩٧) لمّا الدمْ طلع من خشْمى(٩٨) وأقول له ماتقرّطش يقرط، ويقول لى، أقرّط وأطلّعْ أيمانك لمّا جابنى هنا الساعة دى. قام الحسينى إطلّعْ فى الجمّال قال: إحنا تجْعلنا أتراك ياك(٩٩)؟ أنا جمّالْ وأبوى جمّالْ وجدّ جدى جمّالْ، تجعْله قالْ تبنْ، حمل بوص حطبه، ده دمّ ولحمْ يا راجل يا بارد. الجمّال قال له: والله ما قرّطت عليه قوى. قال له: أهو بيشكى منّك كيف ما قرّطتش، أيه يا تمساح مش قرّطْ. قال لُه: قرّطْ، قال لَه: على العموم إحنا فيها والميه تكدب الغطاس، يللا يا تمساح تانى، وخلّيه يورّينا القرّيطه اللى قرّطها لكْ. ركبْ التمساح تانى، اقْرطْ، ها يا تمساح، يقولَ له: لا نُص نُص، أقْرُط أقرطْ، لما كتّفهُ كتيفة الأرفضين(١٠٠)، قال له: آيا تمساح، قال لُه: كده كويس خلّيه يحلّنى، قال له. يحلّك، الراجل جابكْ من حلقْ الضبعه(١٠١) وجيتْ هنا تقول له يا انت يا الجمل، والله ليوديكْ مطرحكْ تانى.

٧ ـ حكاية التفكشى

الراوى: محمد محمود كريم

يحكى ويجرى على التَّفَكشِى[١٠٢]

عنده تلات أولاد، إتنين عُمى والتالت ما ينضُرشى[١٠٣]

اللى ما ينضرشى

عنده تلات بندقيات، إتنين خربانين والتالتة ما تضربشى

اللى ما تضربشى

صادت تلات حمامات، إتنين فروا والتالته ما اتَمَسكِتشى

اللى ما اتمسكتشى

عملوا عليها تلات طواجن[١٠٤]، إتنين إتحرقوا والتالت ما يتَّاكلشى

اللى ما يتاكلشى

عزموا عليه تلاته فُقَها[١٠٥]، إتنين زعلوا والتالت ما أكلشى

اللى ما أكلشى

عنده تلات جُرون، إتنين ما اتحصَدوشْ والتالت ما إدرسشى

اللى ما ادرسشى

جابوا له تلات نوارج، إتنين خَربانين والتالت ما يدورشى

اللى ما يدورشى

ودوه لتلاته حدادين، إتنين ماعندهمش فحم والتالت ماولعشى

٨ ـ حكاية الصدق نجاك

الراوى: عربى أحمد عبدالله

سيدك الخَواص[١٠٦] ليه سَمّوه الخَواصْ؟ يقول لكْ واحد بيجْروا وَراه ويرمَحوا[١٠٧] وراه وجِهْ عند إيه الشيخ خَوّاصْ دَه وراحْ واقفْ، قال له يا شيخ خَوّاصْ الجماعة دِيلْ عايزين يْقبضونى وطايرينْ ورايا[١٠٨]، أعرف معروف القى لى مُطْرحَ دسّنى[١٠٩]، قال له تحت الخوصاتْ ديله وأقْعد، قال له: اللّهُ، الخُوصات دُولْ راحْ يداروني مش حيشفُونى. قال له: ما تُقْعُد. راح قاعد، جُوا الجماعة دُوله قالوا لُه، يا شيخ خَواصْ حدْ عَدّى[١١٠] من هنا؟ قال لهم: تَحتْ الخُوصاتْ ديل. قالوا لُه: تحت الخُوصاتْ ديل، كأن كمان إنت خَرَفْت[١١١]، يا راجل الخوُصات ديلَه حيداروا راجِلْ قالوا يلاّ بينا يا عمّ يا للا، دُكّه راحْ طَالِعْ من تحت الخُوص قال له: يا شيخ خَواصْ أقول لَكْ دارينى تقول لُهم تَحتْ الخُوص، قال له: لو قُلت الكدِبْ كان قبضُوكَ أدَينى قُلتْ الصدق نجاك.

٩ - جربة جحا (١١٢)

الراوى: عربى أحمد عبدالله

جُحَا يقول لَكْ إيه، معَاه عنْز جَرْبَانه خالص، فى البيت ومفلس ملاقيش يا كل، راح إتفقْ مع أخُته «جحيوه»، قال لها: إسمعى، تاخدى العنْز دَهْ وتروحى السوق، وسَط التجار وتُقعدى، عنْز ما فيهاش غير الجلد، قال لها: وأنا ح آجى لابس برنيطَهْ ولابس أفندى ومعَاى نُوته ومتر، راح أوصِّلكْ فى العنْز دى خمسة وتسعين جنيه(١١٣)، قولى مش مدِّياها(١١٤) لَكْ. قالت له: خلاص، مين ح يقول لها وين(١١٥) عنزْك ومش عنْزِكْ، هوه راح طبعا مطنْقّر البُرنيطة(١١٦) والكتابُ تحت باطه والمتر معاه، والنضارات، يبص كده ويبص كده، وعى(١١٧) للعنزْ طلع المتر، وبقى يقيس ويكتبْ فى النوته، قاس عرضها وقاس طُولها ورجليها وضلاعها، قال لها: العنز دى بستين جنيه تبيعيها؟ قالت لهُ: لأ. قال: طيب بخمسة وستين قالت له: لا إصْطبح وروح قول يا صُبْح، مشى، غيَّبْ(١١٨) كده وجه بقى يقيس فيها، قاسها يمين شمال وبقى يكتب فى النُوته، قال لها: طيِّب بسبعين بعتى؟ قالت له: لا ما أبيعهاش. قال لها: طيب بخمسة وسبعين، بعتى؟ قالتْ: لا.

التُجار دلوك(١١٩) مطلِّعين(١٢٠)، الله الخواجه دَه يا خُوى داير يقيس(١٢١) فى العنز ويكتْبَ؟ جه برضْه بقَى يقيس ويكتب، قال لها: بخمسة وثمانين، بعتى؟ قالت له: لا، قال لها بخمسه وتسعين، قالتْ لَهُ: لاَ، عنْزى اللى ماجبَتْش ميّه ما أبيعهَاش، التُجار قالوا: الله.

خلّوه(١٢٢) مشى، قالوا لها إسمعى يا حاجّة إنتى بتقولى بميّه؟ قالتْ: أيوه. قالوا لها: خُدى الميّه، خدوا العنْز. وعْيوا لُه مشْ مهُوب(١٢٣) طبعاً وقفْ بعيد لما أختَه تبعد، راحوا له قالوا لُه إشترينا العنْز يا سيدى، عايز تشتريها زوّدْ فوق المتْ جنيه، قال لهم: مالى بيها أزوّدْ ولا ما أزوّدشْ قالوا له: كِيَ؟(١٢٤) مش عايز تشتريها؟ عمَا تقيس وتعمل فيها، ورَاها سر دى، آلهه أشترِيناها بميت جنيه عايز تزوِّد خُدها قال: يا بوى آخد إيه، قالوا له: الله! أمَال عمَا تقيس وتعمل وتسْتى قال: يابوى أنا بقيس جلدها أشُوفه ينفع طبلَه ولا طارْ.

الهوامش

(١) لقى عيل: وجد طفل.

(٢) رايح: ذاهب.

(٣) مطرح: مكان.

(٤) تشيلنى وللا أشيلك: تحملنى أم أحملك.

(٥) طيب سيبك: إذن دع عنك هذا.

(٦) فمان الله: فى أحسن حال.

(٧) ما تخدش على كلامى: لا تهتم به.

(٨) البراح: المرعى.

(٩) منور: مضئ.

(١٠) مضلم: مظلم.

(١١) صاروخ: لمبة صغيرة بالجاز.

(١٢) لغاية: حتى.

(١٣) قروص: نوع من الخبز مستدير قطره حوالى ١٠سم وسمكه حوالى ٣سم له وجه محمر مدهون بالسمن ويصنع من الدقيق ويضاف له كركم وسمسم.

(١٤) تلقاه: تجده.

(١٥) الجمعة: الأسبوع.

(١٦) كُلتْ: أكلت.

(١٧) ماماتش: لم يمت.

(١٨) خلفّ: أنجب أولاداً.

(١٩) ما يخلصوش: لا ينتهوا.

(٢٠) بتشغى: تلعب بصوت.

(٢١) أديتك: أعطيتك.

(٢٢) جيت: عدت.

(٢٣) خد له مدة: ظل مدة من الزمن.

(٢٤) قعدوا: ظلوا.

(٢٥) طالبين الجيزة: حان ميعاد زواجهما.

(٢٦) طالبين منك القرب: نطلب ابنتك للزواج من إبننا.

(٢٧) خدى بالك: انتبهى.

(٢٨) إنت والزمان عليه: لا تكونى عوناً له على مصائب الدهر.

(٢٩) إنت وهوه على الزمان: تتعاونى معه ضد مصائب الدهر.

(٣٠) بياجوا: يأتوا.

(٣١) بيروحوا: يذهبوا.

(٣٢) تدور: تبحث.

(٣٣) نديهم لبعض: نزوجهم لبعض.

(٣٤) أخدها: أزوجها لابنى.

(٣٥) حتنفعي معاى: تصلحى زوجة لابنى.

(٣٦) هيصه: هنا بمعنى فرح وتطلق على الضوضاء.

(٣٧) الأوضة: الحجرة.

(٣٨) الفلانية: كذا.

(٣٩) يحق عليك: يشترط عليك.

(٤٠) صار فرادى: لا أهل له.

(٤١) يبحتر الفلوس: يبذّر.

(٤٢) إضعضع: ضعف.

(٤٣) غله: حبوب.

(٤٤) عيش: خبز.

(٤٥) أدويهم: بالكاد.

(٤٦) عاد إيه دلوقت: ما رأيك الآن.

(٤٧) تخليّها: تتركها.

(٤٨) اتلوعّت: تعذبت.

(٤٩) شفت: عرفت.

(٥٠) لمة: جمع من الناس.

(٥١) قُدّام: إلى الأمام.

(٥١) وعى: رأى.

(٥٢) سيد عمك: تحية تبجيل.

(٥٤) حيلتهم: لا يملكون غيرها.

(٥٥) الغرض: المهم.

(٥٦) طاب الأكل: تم طبخه.

(٥٧) بهمّه: بهائم.

(٥٨) يهمه: ذو مروءة وشهامة.

(٥٩) تسعين ياما كفاها: لا يجاريه فى شهامته وكرمه تسعون رجلاً.

(٦٠) مبسوط: يعيش فى رغد.

(٦١) خد له مدة: ظل مدة من الوقت.

(٦٢) طيب: موافق.

(٦٣) عاد: إذن.

(٦٤) بقيتها: لن أفعل.

(٦٥) إداله: أعطى له.

(٦٦) طار وراه: طرده من العمل.

- إجابة اللغز لأن الغفير نام.

(٦٧) قوص: أحد مراكز محافظة قنا.

(٦٨) يدق طوب: يصنع طوب تبن والطوّاب هو من يدق الطوب.

(٦٩) مايفتهوش: لا يضيع منه.

(٧٠) وقت: الصلاة.

(٧١) دقن: متدين.

(٧٢) لحصة: لحظة.

(٧٣) راتب: حضرة ذكر صوفى.

(٧٤) عاد: إذَن.

(٧٥) ياجى: يأتى.

(٧٦) تبع المية: مع الماء فى الفيضان.

(٧٧) الحرجة: الأرض الزراعية.

(٧٨) إتمطع: نام.

(٧٩) نشفت: جفت.

(٨٠) يفنس: يحرك رأسه لينظر.

(٨١) تخس: تغور.

(٨٢) ياخدوه بالطوب: يقذفوه بالأحجار.

(٨٣) الجمّال: من يعمل فى.

(٨٤) تعرفش معروف: اعمل معروف.

(٨٥) البحر الكبير: النيل.

(٨٦) تعمل فىّ جميل: تؤدى لى معروف.

(٨٧) قام بيه: ذهب به.

(٨٨) دلاه: أنزله.

(٨٩) خشّلى لَجوّه: أدخلنى داخل النهر.

(٩٠) طبّبه: أنزله.

(٩١) يصد: يستدير.

(٩٢) أهنكه: هناك مع قرب الكسافة.

(٩٣) ما يعتبرش: لا يؤخذ به.

(٩٤) يتمختر: يسير معجباً بنفسه.

(٩٥) تفك لنا المشكلة: تحل لنا المشكلة.

(٩٦) قرطنى: ربطنى بشدة.

(٩٧) عمل صنعة ما جرى: أتعبنى وعذبنى.

(٩٨) خشمى: فمى.

(٩٩) تجعلنا أتراك: تظن أننا أتراك أى لانفهم شيئاً

(١٠٠) كتيفة الأرقصين: كتفه بشدة.

(١٠١) حلق الضبعة: قلب المأزق.

(١٠٢) التفكشى: «الفكجى» لقب صاحب البندقية.

(١٠٣) ينضرشى: لا يرى.

(١٠٤) طواجن: أكل يقدم فى طاجن مصنوع من الطفل

(١٠٥) فقها: رجال الدين.

(١٠٦) الخواص: صانع الأشياء من الخوص.

(١٠٧) يرمحوا: يجرون.

(١٠٨) طايرين ورايا: يجرون ورائى.

(١٠٩) دسنى: خبأنى.

(١١٠) عدّى: مرّ

(١١١) خرفت: أصبحت تقول كلاماً غير معقول.

(١١٢) جربة جحا: ما عز أجرب.

(١١٣) راح أوصل لك فى العنز دى خمسة وتسعين جنيه: أزايد حتى خمسة وتسعين جنيهاً.

(١١٤) مش مدياها: لن أعطيها/ أبيعها لك.

(١١٥) وين: أين والمقصود لن يشك أحد من أين أتت بها.

(١١٦) مطنقر البرنيطة: وضع القبعة مائلة للأمام على جبهته.

(١١٧) وعى: رأى.

(١١٨) غيب: غاب.

(١١٩) دلوك: الآن.

(١٢٠) مطلعين: ينظرون.

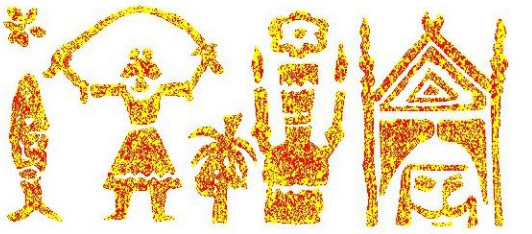
(١٢١) داير يقيس: ظل يقيس.

(١٢٢) خلوه: تركوه.

(١٢٣) مش مهوب: لا يأتى ناحية.

(١٢٤) كى: كيف.

جولة الفنون الشعبية



الفارغة

زجاجة الشيشة

رانداعبدالرحمن

صناعة الشيشة بأنواعها من إحدى ظواهر الحرف التقليدية فى قلب مصر الإسلامية وفى شوارعها العتيقة وحول بواباتها. وفى حى الجمالية تنتشر الصناعة: ومنطقة النحاسين وحارة الطومبكشية من المناطق التى يتوسطها أصحاب هذه المهارات من تلوين وزخارف وأشكال. ومن النحاسيات إلى زخرفة الزجاج وتلوينه يقوم الفنان الشعبى بالإضافة والتحوير وتتعدد الطرق وتتنوع فى إبراز الجمال التلقائى فى صناعته اليدوية.

والشيشة تتكون من عدة أجزاء: الحجر، والقلب، والرفاس، والبزبوز وهى الأجزاء العليا وهى غالباً ما تكون مصنوعة نحاسية. أما الجزء السفلى من الشيشة، وهو الفارغة التى تصنع من الزجاج وتزخرف وتلون، منها ما يصنع من البللور وتتنوع أشكالها وتختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان. وموضوع هذا المقال هو الفارغة الزجاجية وأساليب زخرفتها وتنوع أشكالها.

والفارغة هى الجزء السفلى من الشيشة والذى يستقر به الماء الذى يعمل على تنقية الدخان، وكانت قديماً تصنع من قشرة جوز الهند المفرغة تماماً، وكانت تعطى مذاقاً ورائحة وبرودة للدخان، ثم تطورت لتصنع من النحاس الأحمر أو الأصفر أو الاثنين معاً، ثم صنعت من الزجاج الملون أو المزخرف بأشكال مختلفة. ومازالت هناك فوارغ مصنعة من النحاس ولكن بأشكال تشبه المصنّعة من الزجاج، وهناك شكلان أساسيان هما:

شكل القلة (شكل ١).

شكل البطيخة (شكل ٢).

وهناك ثلاث مقاسات أساسية وهى: ٢٢ و ٢٦ و ٣٠ وهذه الأرقام تمثل ارتفاع الفارغة وأطوالها بالسنتيمترات (شكل ٣).

أجزاء فارغة الشيشة:

١ - الفوهة.

٢ - العنق.

٣ - الانتفاخ أو البطن.

٤ - القاعدة.

ملحوظة : هذه أسماء أطلقتها أنا حتى ينسنى لى دراستها بوضوح.

١ ـ الفوهة :

هى الجزء العلوى من الفارغة، وهو الملامس لطبلة الخزنة، ودائماً ما يكون سميكاً حتى يتحمل الضغط الواقع عليه من قبل القلب.

٢ ـ العنق :

هو المسافة بين الفوهة والانتفاخ الزجاجى وله أشكال مختلفة، وهذا الجزء هو الذى تمر من خلاله الماسورة حتى تصل إلى الماء.

٣ ـ الانتفاخ أو البطن :

وهو الجزء الذى يلى العنق مباشرة، ودائماً يكون منتفخاً إما على شكل كروى (البطيخة) أو شكل آخر يشبه القلة، وهذا الجزء هو الذى يستقر به الماء.

٤ ـ القاعدة :

هى الجزء الذى يلى الانتفاخ مباشرة، وهى دائماً من الزجاج السميك لأنه يرتكز عليها حمل الشيشة الكلى، وهى ذات ملمس خشن من أسفل لمنع عملية التزحلق على الأرض.

زخرفة الفارغة (زجاجة الشيشة)

هناك شكلان أساسيان للفارغة هما البطيخة أو القلة ـ كما سبق ذكرها. وأياً كان شكلها قد تتعدد الخامات التى تصنع منها؛ فيمكن أن تصنع من النحاس أو الكريستال أو الخزف أو الصينى أو الزجاج، وعلى حسب نوع الخامة يكون ثمن الشيشة.

وبعد أن يتم تصنيع الفوارغ الزجاجية تأتى مرحلة زخرفتها. وهناك أساليب متعددة لزخرفة الفارغة نوضحها فيما يلى:

نبدأ بالزجاج السادة الأملس، إما أن يكون أبيضاً شفافاً أو ملوناً ـ أخضر أو أزرق أو مشمشى. وهناك أسلوبان لإكساب الزجاج اللون:

١ ـ الألوان التى يتم إضافتها إلى عجينة الزجاج أثناء تصنيعه مثل الأزرق والأخضر والمشمشى.

٢ ـ عندما تكون للألوان مثل الأحمر أو البمبى صعبة الإضافة عند التصنيع أو مكلفة فيلجأ الفنان إلى الأسلوب الثانى وهو إضافة اللاستر على الزجاج الأبيض ثم إدخاله إلى الفرن حتى يثبت حرارياً ويمكن عندئذ التعامل معه ثانية. وتدفعنا الصورة السابقة إلى الحديث عن ملمس الزجاج حيث يمكن أن يكون الزجاج ذا ملمس، وهذا ينتج عن طريق قوالب يحفر بها الملمس حفراً غائراً ويصب عليه عجينة الزجاج، ويوظف هنا فى إنتاج الملامس المختلفة زخارف هندسية أو نباتية شكل (٥، ٦، ٧).

ومن أكثر أساليب الزخرفة جاذبية أسلوب التذهيب سواء أكان خطاً (شريطاً) أو حراً ،والمادة التى يتم بها التذهيب هى ذهب سائل عيار ١٢ يتم إضافة زيت التربنتين لتخفيفه، وهو سائل داكن اللون.

عملية التذهيب

١ ـ توضع الفارغة (الزجاجة) على دولاب (مثل الدولاب المستخدم فى الخزف) ويحدد الفنان سمك الخط ويختار الفرشاة المناسبة.

٢ ـ يضع الفرشاة على المكان المراد رسم الخط عليه ثم يلف الدولاب بقدمه بسرعة منتظمة حتى ينتج خط سوى خالٍ من الخربشات.

٣ ـ ما سبق كان فى حالة تذهيب الشريط أو الخط المنتظم، أما فى حالة التذهيب الحديثة يتم رسم الخطوط المتعرجة أو الرسوم الحرة الارتجالية بسرعة مع عدم الإخلال بمعدل سرعة انسياب الفرشاة على سطح الزجاج.

٤ ـ تأتى بعد ذلك مرحلة الحرق فى الفرن حتى تظهر المناطق المذهبة بلونها الذهبى الناصع الجذاب.

ويمكن التذهيب على السطح الأملس أو السطح البارز أو الغائر التى يبرزها التذهيب. هناك أيضاً التلوين ببوية الزجاج وهى ألوان سميكة القوام نوعاً ما، تعبأ البوية فى زجاجة صغيرة تشبه القطارة حتى ينزل منها اللون فى شكل خط على الزجاج وتحرق الفارغة بعد ذلك فى الفرن حتى تثبت الألوان. وبعد الحرق نلاحظ انكماشاً بسيطاً فى سمك الخط وتتمتع هذه الألوان بالبروز البسيط بعد تفاعلها مع الزجاج ويوجد منها ألوان متعددة ولكن اللون الأبيض هو السائد فى الاستخدام لما له من تباين مع سطح الزجاج.

بعد أن يتم التفاعل بين بوية الزجاج والسطح الزجاجى للفارغة (بعد الانتهاء من عملية الحرق) يمكن التعامل مع هذا السطح ثانية، وذلك مثلاً عن طريق التذهيب فى مناطق معينة حسب زخارف معينة ولتكن إسلامية فتعطينا بروزاً بسيطاً شديد الجاذبية، وتستخدم مادة الكرنيكل ـ وهى مادة

تشبه «فتافيت السكر» كما يصفونها - وهى ذات ألوان متعددة ومختلفة.

خطوات العمل

١ - ترش المادة على سطح الزجاج ثم تثبت عليه بواسطة الحرق فى الفرن.

٢ - يمكن أن تترك الفارغة بعد ذلك على حالها، أو يعالج السطح بالتذهيب لإيضاح الملمس النقطى.

الصنفرة وهى أنواع حسب درجة خشونتها؛ فهناك الصنفرة الخشنة وهناك الناعمة، وهى التى يوضع عليها الحامض. وللصنفرة ألوان مختلفة من الأبيض والفستقى واللبنى والبرتقالى.. إلخ.

فالتى توجد عليها حفرة بيضاء ووحدة زخرفية زرقاء فقد استخدم أسلوب الطباعة من الشبكة الحريرية (السلك سكرين) فى زخرفتها، أما الاثنين الآخرين فقد استخدم أسلوب لصق الريكالات (الصور) على الفوارغ.

والريكالات هى عبارة عن صور ذات أحجام مختلفة صنعت ولصقت على أفرخ ورق من نوع خاص وهى مستوردة من ألمانيا.

وتوجد من هذه الريكالات ما هو نباتى وصور شخصية لزعماء وشخصيات معروفة مثل أحمد عرابى... إلخ.

كيفية استخدامها

١ - يبلل فرخ الريكال فى الماء.

٢ - عندما تنفصل الصورة عن الورقة الخلفية تؤخذ من الماء ثم تلصق على سطح الفارغة.

٣ - يراعى لصق الصورة مفرودة تمامًا بواسطة قطعة اسفنجية من غير كرمشة أو فقاقيع هواء.

٤ - تثبت الصورة حرارياً عن طريق إدخال الفارغة الفرن.

يأتى استخدام الحفر على الزجاج فى زخرفة الفوارغ، وهو يتم عن طريق ماكينة خاصة ذات حجر تضبط عليه الفارغة عند المكان المطلوب حفره أثناء دوران الحجر.

خطوات الحفر

١ - يرسم الشكل المراد زخرفته على الزجاج بالشمع.

٢ - تبلل الزجاجة عند مكان الحفر المطلوب بالماء قبل الحفر مباشرة حتى تبرد من الحرارة الناتجة أثناء الحفر.

٣ - يضبط الفنان الفارغة على الحجر الرائد حتى يتم الحفر.

أما صناعة الفارغة من مواد معدنية وبخاصة النحاس وزخرفتها وتشكيلها فلها أساليب مختلفة غير تلك الشائعة فى تصنيع الفارغة من الزجاج وتلوينها وزخرفتها.

وتعتبر الفارغة الزجاجية من أشهر الأنواع المستخدمة فى صناعة الشيشة - والشيشة لابد وأن تكون الفارغة لها مصنوعة من الزجاج أو الكريستال أو البللور، أما ما هو مصنوع من مواد أخرى فله مسميات متعددة تبعا لأشكالها واستخداماتها..

وصناعة الفارغة الزجاجية هى عمل فنى له تقاليده بين الحرف الفنية الشعبية.

مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية

«الندوة العلمية»

سماء سليمان بدر

على مدى ثمانية أيام، فى الفترة من ٢٤-٣١ من أغسطس١٩٩٦، أقيم مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، وافتتحه السيد اللواء محمد عبدالسلام محافظ الإسماعيلية، والسيد الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، والسيد الأستاذ حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشارك فيه عدد كبير من فرق الفنون الشعبية، تجاوز الاثنتين والأربعين فرقة، قدمت إلى مدينة الإسماعيلية من ثمان وعشرين دولة من قارات العالم المختلفة، فيما عدا أستراليا التى ستشارك - كما صرح المسئولون - فى مهرجان العام القادم.

فى إطار هذا المهرجان واللقاءات الثقافية والأمسيات الشعرية والمسابقات والجريدة اليومية «فولكلور»، انعقدت ندوة علمية تحت عنوان «الفنون الحركية وجنس الفنون الشعبية»، واستمرت لمدة خمسة أيام، فى الفترة من الأحد ١٩٩٦/٨/٢٥ إلى الخميس ١٩٩٦/٨/٢٩، نوقش خلالها خمسة وعشرون بحثا، على مدى ثمانى جلسات. وهو عدد كبير من البحوث يتعذر عرضه فى المساحة المحددة لنا، ولذا سأعمد هنا إلى عرض ثمانى أبحاث فقط، لعلها أهم الأبحاث التى نوقشت فى هذه الندوة.

البحث الأول
العناصر الشعبية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقى المصريين

د. زين نصار

يرى الباحث أن التراث الشعبى معين لا ينضب ينهل منه كل متعطش للغوص فى أعماقه؛ حيث وجد المؤلف الموسيقى المصرى فى التراث الشعبى لبلاده مصدراً فياضاً للإلهام الفنى وباعثاً على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية، وتستند على عناصر من التراث الشعبى سواء باستخدامه للألحان الشعبية أو الآلات الشعبية أو باستخدام آلات موسيقية محلية.

وقام المؤلف بتقسيم مؤلفى الموسيقى المصريين إلى ثلاثة أجيال مثل أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣) وهو من جيل الرواد، وكذلك كامل الرهالى، وعلى إسماعيل، وعطيه شرارة، ورفعت جرانه، وجمال عبدالرحيم، وميشيل المصرى وهم من الجيل الثانى. عرض الباحث لهؤلاء المؤلفين بعضاً من أعمالهم التى استعانوا فيها بالتراث الشعبى من أمثال:

أولاً: أبوبكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣)

أنجز كلاً من السيمفونية الثانية والمتتالية الشعبية؛ حيث أنجز الأولى على أساس ألحان مصرية واستخدم آلات الأوركسترا بدلاً من الآلات الموسيقية العربية، وكذلك ضمت السيمفونية ألحاناً غنائية وألحاناً ذات طابع شعبى تصور الرقص الشعبى الإسكندرانى، بينما كتب الثانية على أساس الألحان الشعبية التى كان يتغنى بها فى حياته مثل لحن (عطشان يا صبايا) و (يمامة حلوة ومنين اجيبها) ولحن الأغنية السورية (بفته هندى) واستخدم المؤلف آلة القانون العربية وآله الدف والوتريات وآلات النفخ الخشبية فى الأوركسترا.

ثانياً: كامل الرمالى (١٩٢٢)

المتتالية الأوركسترالية (صور شعبية) بدأها المؤلف على ألحان شعبية مصرية كلحن (ياحسن ياخولى الجنينة)، ولحن (دعاء)، ولحن (سلم على)، ولحن (حب العزيز الربعه بقوش)، ولحن (زفة العروسة)، و (آه يازين).

ثالثاً: على إسماعيل (١٩٢٢-١٩٧٤)

تعامل مع التراث الشعبى الذى جمعه فى رحلات ميدانية مع فرقة رضا من مختلف المحافظات وقدمه فى صوره فنية، واعتمد على مواد موسيقية شعبية فى كتابة موسيقى الأفلام، وجمع بين عناصر الموسيقى الشعبية والعربية والجاز كما ظهر فى موسيقى فيلم (غرام فى الكرنك).

رابعاً: عطيه شرارة (١٩٢٣)

استغل الألحان العربية فى محاولة جادة لإعادة صياغة بعض الألحان العربية السلسة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوروبية وتطويعها لخدمة الموسيقى العربية المحلية. واستخدم آلات موسيقية عربية ومقامات موسيقية عربية وألحان شعبية محلية فى صياغة أوركسترالية فقدمها تحت أضواء جديدة وبأسلوب متطور، ومن أعماله:

- كونشير العود والأوركسترا فى مقام الحجاز كاركرد حيث أبرز آله العود فى أداء الألحان بإحساس عربى.

- الكونشيرتو المصرى الأول فى مقام سى بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا، وبنى حركته على اللحن الشعبى (يا نخلتين فى العلالى) وأبرز آلة الفيولينة (الكمان) فى أداء الألحان المصرية.

- الكونشيرتو الثانى للفيولينة والأوركسترا مقام دو الصغير، استخدم فيه لحن (يا حسن يا خولى الجنينة ياحسن) واستخدم فى أداء اللحن آلات وترية أو آلات النفخ.

- كونشيرتو الناى فى مقام الراست، حركته مبنية على لحن (آذان الصلاة). وكذلك المتتالية العربية.

خامساً: رفعت جرانة (١٩٢٤)

كتب السيمفونية العربية التى كانت خطوة نحو استخدام القوالب العالمية فى موسيقانا العربية، وجاءت حركاتها على ألحان شعبية مثل (عطشان يا صبايا)، و (خد البزه وأسكت)، و(آه يازين)، و (على دلعونه)، و (حول يا غنام).

سادساً: جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨)

تناول الكثير من الألحان الشعبية وحافظ على الطابع المميز لها وقدمها فى معالجات فنية جديدة؛ حيث كتب لحناً شعبياً مصرياً للبيانو المنفرد، وكذلك كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والأوركسترا على أساس اللحن الشعبى (الواد ده ماله).

سابعاً: ميشيل المصرى (١٩٣٣)

استخدام فى مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية مثل:

- الموسيقى التصويرية لمسلسل (الشك) حيث استخدم فيها آله السلامية مع الأوركسترا.

- ومسلسل (من قصص القرآن الكريم) استخدم الدمى والسلامية مع الأوركسترا.

البحث الثانى

«الموروث الشعبى ومناهج التدريب والمسرح الحديث»

د. عبدالرحمن عرنوس

يتناول الباحث فى هذه الدراسة: «استعراض بعض المحاولات التى تعاملت مع الموروث فى المسرح الحديث وفى مناهج تدريب الممثل التى ارتكزت على الموروث الشعبى للعمل على انفجار الإحساس عند المتدرب».

يرى الباحث ضرورة جمع الألعاب والمهارات الشعبية وتوثيقها بالصوت والصورة، كما يمكن للمدربين جمع ما يقابل هذه الألعاب والرياضات الشعبية فى المجتمعات العربية والإفادة منها فى تدريبات حرفية الممثل لتصبح تلك التدريبات لها خصوصيتها المحلية، كما يمكن الاستعانة بكليات التربية الرياضية المنتشرة فى الوطن العربى والتى بدأت تهتم بجمع هذا التراث الشعبى الحركى من رياضة ورقص؛ لذا يمكن الرجوع إلى دراسة هذا الإيقاع الحركى فى نماذج بعض الشعوب للإفادة فى تدريبات التعبير الحركى فى نماذج تدريبات نموذج المختبر المقترح لمن يريد البحث عن منهج.

ويذكر الباحث أنه مازالت نوعيات التدريب تتأرجح بين النقل والاجتهاد؛ لذلك يرى أنه يجب ملاحظة تقنية الأداء الحركى والقولى فى الأداء الجماعى فى الأذكار والمدائح عند المولوية، وكذلك يمكن التقاط تقنية الأداء عند طائفة الجعيدية المتجولين فى الأسواق، والتقاط ضبط الأداء وقوة التركيز وسرعة البديهة والتدقق الانفعالى فى فن المناظرة العربية القديم والحديث، وفنون المرونة الحركية عند لاعبى الحبل وضرب النشاب والقوس والمبارزة وفن المصارعة وبقية فنون الفرجة فى عصر السلاطين، ثم فنون أرباب الملاهى والملاعب والبهلوان؛ تلك الفنون التى تكسب الجسد المرونة الفائقة التى تقابل المرونة الرائعة ذات الارتعاشات الروحية عند فرقة بالى الأندلسية.

ويذكر الباحث مستنكراً أنه ينظر إلى من يحاول الاستعانة بمفردات الأداء الشعبى المسموع والمرئى وبالألعاب الشعبية على «أنه ضرب من الجنون» فى حين أن الكثيرين من الغربيين قد استعانوا بالتراث الشعبى القديم من أمثال (أدتو) الذى اتجه صوب الشرق ينهل من تراثه وينظر للمسرح ويقنن من جديد له. وكذلك (جروتوفسكى) تأثر بفلسفات الشرق والمسرح وأقام فلسفة حرفية الممثل متأثراً بالشرق ثم (أوجستوبو البرازيلى) استغل الألعاب الشعبية المحلية وسجلها فى كتاب تدريب الممثل. فلماذا نفضل الاستيراد من الغرب فى كل شىء مع أن الخامة شرقية فى الأساس ويكفى أنها ذات علامة عربية.

وذكر الباحث أنه ظهرت بوادر التراث وكنوزه فى محاولات بعث هذا التراث فى المهرجانات والاحتفالات مثل مهرجان قرطاج ودمشق والاحتفالية فى المغرب وجرش والجنادرية؛ ففى كثير من الدول العربية بدأ الاهتمام بالتراث على المسرح مثل سلطنة عمان؛ حيث يدرس فن المسرح، ويجمع التراث المرئى والمسموع ويحتفى به، وتونس اهتمت بحرفية الممثل وتعمدت بعض فرقها تحويل المسرحية من نص مكتوب إلى عرض يعتمد أساساً على لغة العضلات ولغة الأصوات؛ حيث هناك اهتمام بالتعبير الجسدى والارتجال لتطوير حرفية الممثل، ويرجع هذا إلى اطلاع التونسيين على مناهج التدريب الحديثة؛ لذا ظهرت كثير من المحاولات المسرحية الحديثة. كذلك اهتمت كل من السودان والإمارات والبحرين وقطر بالموروث الشعبى الزاخر من قبل فنانى المسرح من خلال ارتباطهم بالتراث فى إنتاجهم المسرحى.

البحث الثالث

«عروض الفنون الحركية والفنون التشكيلية»

عبدالغنى النبوى الشال

تعرض الباحث للعلاقة بين الفنون الحركية والفنون التشكيلية؛ فهو يرى أن الفن التشكيلى أكثر الفنون تسجيلاً للحركة عن طريق رسومه ونقوشه وتشكيلاته التى تركها وتملأ متاحف العالم، والحركة عنصر أساسى فى أى عمل فنى فهناك حركة فى الرقص، وحركة فى الموسيقى، وحركة فى الأدب والشعر.

يرى الباحث أن الفنان التشكيلى فى كل عصر يستلهم موضوعاته لفن الحركة خصوصاً من طقوس الرقص والغناء والأساطير والعادات ويسجلها فى صور ورسوم ونقوش فى المعابد والمقابر أو الكهوف أو فى لوحات خاصة لتصبح سجلاً مقروءاً ومنظوراً ربما تعجز عن تحقيقه فنون أخرى، ومن هنا صار الفنانون على اختلاف تخصصاتهم يستلهمون بعض موضوعاتهم من المصادر الشعبية؛ لأنها ترتبط بالإنسان والمجتمع بدون فواصل أو حواجز وتعبر عن الشعب الحقيقى فى بساطته وفطريته.

وعرض الباحث لبعض الفنانين الذين استعانوا بالفن الشعبي في فنونهم من أمثال «بيتهوفن» الذى استلهم في «سوناتة الراعي باستورال» ألحان الرعاة وأناشيدهم الفطرية. واستوحى «موتسارت» عن طريق الناى السحرى أسطورة إيزيس وأوزيريس في أوبراه. ومن الجانب المصرى نرى الكثيرين ممن هاموا بالفن الشعبي وسجلوه في لوحاتهم الفنية أمثال الفنان راغب عياد، والفنان أدهم وانلى.

أما عن الحركة في الرقص فقد قام الفنانون التشكيليون بتصميم ملابس فرقة رضا، أما عن الحركة في الموسيقى فقد قام الشيخ «زكريا أحمد» بتكوين نغم جديد من نداءات البائعين ومنها أغنية «وانا كل ما قول البقرة يابوى ترميني المقادير».

ويذكر الباحث أن الفنان التشكيلى هو الذى يصمم الملابس ويختار الألوان والزخارف المصاحبة، كما يعد المناخ العام أو الديكور الذى هو عنصر أساسى فى الإخراج، وأيضاً الفنان التشكيلى واع بحركة الأجسام ونظامها التشريحى حتى تتناسب الحركة في طبيعتها العضوية أثناء حركة الشخوص دون تعارض بين عضلات الجسم، وظهر ذلك في مسرحية «الكوبليا» تلك العروس الشعبية؛ حيث زود الفنان التشكيلى الراقصة بمعلومات عن حركة «العروسة الدمية». وذكر الباحث أن الفنان التشكيلى لا يفرض عليه طراز فنى معين عند التعبير لتمثيل الحركة فهو متحرر تماماً - يخرجه واقعياً أو مجرداً أو غير ذلك - ويخلص الباحث إلى أن التعبير التشكيلى هو أقرب للوضوح والتكامل.

البحث الرابع

«القوالب الموسيقية بين الفن الشعبى وعروض المدن»

د. فتحى الخميسى

يذكر الباحث في بحثه أن الشرق - من عرب وأكراد وإيرانيين وهنود - وحدة تتصل عنده الفنون الشعبية بفن الحضر هذا الاتصال الوثيق وهو اتصال أكثر تلاحماً من نظيره فى أوروبا والغرب. فمن القوالب الموسيقية قالب الموال وهو قالب فذ غنائى نشأ فى القرن التاسع فى بغداد العباسية ثم جال فى أقطار العرب ليقطع الريف والمدن؛ حيث أصبح أهم القوالب الموسيقية العربية التى يمكن أن ندعوها «عامة». ويسير الموال على مبدأ واحد حيث الارتجال الحر من البداية إلى النهاية (غناء). وأيضاً من القوالب الموسيقية التقاسيم الموجودة فى كل ركن عند العرب وإن اختلف الاسم؛ حيث ارتجال العازف على إحدى الآلات العربية وهى من القوالب العربية «العامة» بين العرب ككل وبين الريف والحضر.

يرى الباحث أن للفنون الشعبية عند العرب فضل الحفاظ على وحدة المناخ الفنى العربى، أما المدن فقد عملت على أظهار وجه الاستقلال لكل قطر فالمدن العربية تتصل بالريف وتستلهم منه الشعور القوى بوحدة تاريخ الجميع وانصهار الكل. نستشعر هذا الدفق الجماعى فى السيرة الشعبية، وهى لحن كبير محورى وألحان أخرى صغيرة تأتى بعده وحوله ويبدو هذا اللحن المحورى وكأنه «المذهب» في موسيقى المحترفين فى المدن. والطقطوقة فن «الثابت والمتغير» وعلاقتهما الخاصة، فهى ليست بمنأى عن البناء الموسيقى الشعبى؛ فالطقطوقة بدعة قاهرية جميلة لكن فكرتها الديناميكية رابضة مستقرة تماماً فى عمق السيرة الشعبية (كالسيرة الهلالية) حيث ترتكز الألحان الدائرة على محور واحد رئيس تبدأ به السيرة عادة.

وهكذا تتفق الطقطوقة (والموال القاهرى أيضاً) فى فكرتهما الرئيسة مع السيرة الشعبية، كما تتفق التقاسيم الشعبية والقاهرية على مبدأ «الارتجال - الحر» قاسماً مشتركاً. ويرى الباحث أنه علينا أن نبدأ ونحن على علم أن طريق الاتصال يبدأ من الريف دائما متجها إلى المدن وأن مخزون الفن الشعبى هو حصيلة آلاف السنين، أما مخزون المدن فيتبدل تماماً كل فترة زمنية لا تتعدى الأربعة قرون، مع العلم أن الفن الشعبى هو خزانة الذوق العام فى كل قطر ومخزن التجربة الموسيقية العربية العامة.

البحث الخامس

«التلقى والوظيفة بين السياق الشعبى والسياق الجماهيرى»

على عفيفى

يرى الباحث أن العملية الربداعية موزعة بين أطراف ثلاثة هى : المبدع، والنص / العمل، والمتلقى. وهذا يدعو إلى أسئلة جديدة حول عملية الاستجابة فهناك استجابة شفاهية واستجابة لأعمال كتابية؛ ولذلك تناول الباحث دراسة الاستجابة الشفاهية التى تمثل ميداناً مهماً فى مجال الدراسات الميدانية الفولكلورية فالمتلقى الشفاهى فى الواقع يمثل إمكانية متجددة تتيح مجالاً لاحتكاك باحث الفولكلور مع الجمهور بالقدر نفسه الذى يحتك فيه بالأعمال الفولكلورية.

ويرى الباحث أن الاستجابة لعمل ما تتوقف على شروط إنتاجه وطبيعته من ناحية وعلى موقف المتلقى وموقعه من

العمل من ناحية أخرى؛ فالتلقى فى سياق شعبى سيختلف عن التلقى فى سياق جماهيرى وسوف تختلف وظيفته بين السياقين أيضاً.

فالعناصر التى تتشابك وبعضها هى : الأداء، والوظيفة، والتلقى.

فالأداء يختلف من أداء عضو أو مجموعة أعضاء فى جماعة شعبية إلى أداء ممثل مسرحى أو سينمائى للفعل نفسه؛ فالأول يمارس فعلاً يتصل بموقف اجتماعى واقعى والثانى يمارس فعلا إيهامياً ضمن سياق مختلف.

الوظيفة بالنسبة إلى المؤدى الواقعى هى تحرير الروح وبلوغ الاتصال فوظيفته ذاتية فاعلة وتكون وظيفتها أثراً على المؤدى نفسه، أما بالنسبة إلى الممثل هى إبلاغ رسالة ضمن إطار فنى مرتب فوظيفته موجهة توجيهًا إيديولوجيا يخضع لسياق العمل الفنى تبعاً لشروط إنتاجه؛ حيث يحدث أثراً على المستقبل الخارجى.

التلقى، المتلقى فى سياق شعبى يتلقى فعلاً إيهامياً وربما يمثل المؤدى نفسه متلقياً فى آن، بينما يعرف المتلقى فى سياق جماهيرى أنه يتلقى فعلاً أيهامياً محملاً برسالة ما.

وقام الباحث بتناول مثال تطبيقى لتوضيح المفاهيم السابقة وهو «موال حسن ونعيمة» فمثلاً على الرغم من أن الموال عمل فنى شعبى إلا أن تلقيه يختلف باختلاف ثقافة الجماعة المتلقية له. ففى سياق «المولد» مثلاً يتم استقبال الوقائع المتضمنة فى الموال على أنها خبر مصاغ فى قالب فنى وليست خيالاً محضًا فـ «حسن ونعيمة»، و «ياسين وبهية»، و«الفتى مهران»، وغيرها من المواويل القصصية هى فى الأصل حادثة واقعية تمت قراءتها قراءة منحازة إلى قيم الجماعة الشعبية التى يتبناها الموال بحيث تصبح قراءة الموال للحادثة خيراً وليست خيالاً، وبالتالى عندما يلجأ المبدع الفرد إلى تضمين عمله حكاية أو حادثة جاءت فى شكل من الأشكال الفنية للجماعة الشعبية فإنه يتخذ أحد موقفين : إما أن يكون موازيًا للجماعة الشعبية، بمعنى أنه يقرأ العمل الفنى الشعبى قراءة منظمة أو مكملة أو محاكية لرؤية الجماعة.

وإما يتخذ موقفاً يستند إلى الواقعة الحقيقية للموال أو السيرة أو الحكاية ليقوم بتفسيره الخاص. وهو باتخاذه هذا الموقف أو ذاك يريد أن يوجه متلقيه إلى دلالة بعينها وبالتالى ينطوى هذا التوجيه على رسالة إيديولوجية مخالفة لرؤية الجماعة الشعبية. فى هذه الحالة يقدم لنا المبدع الفرد عمله الفنى المتوجه إلى متلق فى سياق إيهامى مخالف للسياق الشعبى بالضرورة، هذا الاختلاف يعود إلى موقف التلقى حسب وجوده فى هذا السياق أو ذاك. وكذلك تختلف وظيفة المتلقى فى حالة عرض الموال على المسرح؛ ففى داخل هذا السياق الإيهامى للمسرح عدة رؤى، رؤية المؤلف ورؤية المخرج وباقى صانعى العرض المسرحى، بينما فى السياق الشعبى نكون أمام رؤية الراوى التى لا يمكن بحال أن تتحدى رؤية الجماعة الشعبية المتلقية، إذ يعنى ذلك هدمًا لعملية التواصل والتلقى ذاتها، إذ إن رؤية الراوى مصممة حسب رؤية الجماعة الشعبية. بينما فى السياق الإيهامى فإن الرؤية لابد أن تكون مصاغة كى تحقق انزياحًا ما، عن رؤيتها داخل السياق الشعبى، ولا يعود هذا الانزياح إلى انتقال الرؤية من جماعة إلى فرد ولكن إلى طبيعة الفن المسرحى نفسه. فوجود العنصر الشعبى على المسرح هو نوع من الاختيار لا لذاته وإنما لينضم إلى رؤية جديدة وقراءة جديدة؛ إنه مقدم لنا من خلال مرشحات إيديولوجية قد تتفق أو تختلف مع رؤية الجماعة الشعبية.

البحث السادس

«السيرة الهلالية والمسرح»

عبدالغنى داود

يعرف الباحث «السيرة الهلالية» بأنها الملحمة الشعبية العربية المعروفة بنى هلال والتى تصور الباحث أنها ملحمة العرب الأولى التى امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء. وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة مابين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين، أى إبان الدولة الفاطمية.

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسى (١٨٩٣- ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيزه ويونس» وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم (١٩٤٤ - ١٩٤٥) من ألحان زكريا أحمد وإخراج فتوح نشاطى، والأوبريت صياغة عامية مصرية تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع؛ فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص حاذفًا الكثير من التفاصيل ومغيراً فيها وخالقًا لوقائع من وحى خياله كتنويعات لوقائع هذه السيرة. وركز بيرم على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية بوصفها جزءاً أساسياً ملتحماً ببناء الأوبريت... وليس مجرد زخرفة أو ترتيب للأحداث.

وذكر الباحث أن أوبريت بيرم قد فتح عيون السينما المصرية في الأربعينيات على ملحمة «الهلالية» فنهلت منها دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب . ولكن بعد ثلاثين عاماً يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدى الكاتب المسرحي يسرى الجندى في مسرحية «سيرة بنى هلال» التى قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨ من أخراج سمير العصفوري، وفي تلك الفترة ظهر عامل (التراث الشعبى) في النصف الأخير من هذا القرن في منطقتنا العربية؛ لذا فإن نص بيرم «عزيزه ويونس» لم يتأثر بهذا العامل، بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائى دون تنظير أو إيديولوجية فجاء فناً نقياً أقرب إلى ينابيعه التراثية دون أن تشوش عليه نظريات أو إيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع فالتراث عنصر موجود في الأساس ضمن مكونات المنطقة الثقافية لكنه تحول في فترة ما ولايزال إلى أداة سياسية بوصفه رد فعل على ما خلفته الإيديولوجية من إحباطات، بل واستغلته لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة حيث تتنكر لجانب منه أحياناً وتحتضن جانباً آخر في أحيان أخرى، ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التى حكمت المنطقة على المسرح بوصفه أداة مؤثرة على الجمهور.

وتناول المسرحية نفسها مخرجون آخرون وبعناوين مختلفة واستوحى كثير من الكتاب أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية حيث حاولوا العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبى. وكذلك استلهم بعض الكتاب المسرحيون مسرحيات من السيرة الهلالية للأطفال. ويرى الباحث أن السيرة الهلالية كانت وما تزال مصدر إلهام لكتاب كثيرين وسوف تظل منبعاً ثرياً لا ينضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية في المستقبل.

البحث السابع

«علقة عروض الفنون الحركية بأنواع جنس الفنون»

د. عطارد رشكرى

صنف الباحث «الفنون الشعبية» بوصفها جنساً من أجناس «الثقافة الشعبية» يقوم على خمسة أنواع هى:

(الفن القولى ـ الفن الموسيقى ـ الفن الحركى ـ الفن التشكيلى ـ الفن الدرامى) . ويرى الباحث أن هناك علاقة بين عروض الفنون الحركية وأنواع جنس الفنون؛ولكى تتضح هذه العلاقة لابد أن يشير إلى بعض أوجه القصور الأكاديمى في إطار البحث والتمييز بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة الذى جاء نتيجة لعلاقة «اللعب» و «المحاكاة» أو «التقليد». هذه العلاقة التى تقوم على تمثيل الأدوار فى الحياة والبيئة المحيطة بالإنسان داخل نمط حياته الثقافى الشعبى.

«فاللعب» إحتياج إنسانى ينم عن نمط معين من أنماط السلوك الاجتماعى، أو شكل من أشكال الفعل أو النشاط الإنسانى الذى يحققه تطور العمل أو تصاعد الفعل لا قيمة الفعل ذاته؛ إذ إن المكسب والخسارة قيمة فى ذاتها الهدف منها التسلية والمتعة التى تصاحبها الفائدة الإنسانية.. ولذلك عرض الباحث الفرق بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة بدءاً من أشكال اللعب والمهارات الفنية المكتسبة لدى الصغار والكبار على حد سواء، وتلك الأشكال الفنية والتى لا تجعل منها أعمالاً فنية، وإنما ننظر اليها بوصفها معتقدات وعادات وتقاليد شعبية، وكذلك فنون العرض أو الفرجة الشعبية أو فنون الشوارع وهى تلك الفنون التى تعتمد على التجمهر إلى أشكال الإبداع الإنسانى الفنى الجمالى المنظم ومنها فنون اللعب الحركى ـ الرقص، «الدراما أو المسرح». وكذلك ميز الباحث المحاكاة بأنها طبيعة وفنية فالأولى غريزية طبيعية يولد بها الإنسان وتميزه عن سائر الكائنات. والثانى يعنى بها «العرض» أو إعادة العرض التى تظهر مع الارتقاء بالنزعة الفطرية للمحاكاة للحد الإبداعى الفنى .

ويرى الباحث أنه من خلال إدراك الإنسان الفنى لنمط معين أنماط السلوك والانتقال والأحداث يختار ما يلائمه من أشكال التعبير الإنسانى الإبداعى.

ففنان «الكلمة» يستخدم الكلمة المصاغة بشكل فنى، وفنان «الموسيقى» يستخدم النغمة، وفنان «التشكيل» يستخدم النقطة أو الخط أو اللون أو الكتلة ضمن إطار فنى خاص به، وفنان «الحركة الإنسانية» فيعيد ترتيبها وصياغتها فى إطار فنى منظم. وقد تجتمع هذه الأشكال أو الأنواع الفنية وهى وجود عنصر الإيقاع والانسجام فى مختلف أشكال الإبداع الفنى الإنسانى عموماً.. ويرى الباحث أنه إذا تم الاتفاق على أن «نشأة الفنون الحركية، مثلها مثل فنون المحاكاة كافة، قد نشأت نشأة طبيعية. مع الرغبة الحسية الساعيه نحو اللعب ونتيجة حتمية لتطورها من الطقس الدينى المجسد لتطورات الإنسان العقائدية التى لا تخلو من فنون اللعب الفولكلورية المختلفة كالحركات التعبيرية والأناشيد والمواكب الاحتفالية التى تنحو إلى تجميع الحشود البشرية إما بالمشاركة أو المشاهدة، ثم باستغلال الحركة، الكلمة، النغمة، التشكيل وخروجها من دور العبادة، كالمعبد، والكنيسة، والمسجد.. بدأ التاريخ لمعرفة شعب من الشعوب أو أمة من الأمم لفنون

المحاكاة... وخلص الباحث إلى أن الإنسان فنان بطبعه وبمدركاته التى تختلف من فرد إلى آخر والتى تتفاوت وتتصاعد من قدرته على محاكاة الطبيعة إلى قدرات خاصة مميزة تعينه على الإبداع الفنى إلى قدرات عامة تقوم على التذوق والحس الإنسانى النقدى.

البحث الثامن

«التعبير بالحركة والفنون الشعبية دراسة مقارنة»

د. فاروق أحمد مصطفى

يشير الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة فى فنوننا الشعبية المتعددة؛ ولذلك تعرض الباحث إلى العلاقة الوثيقة بين الرقص الشعبى وبين عناصر الفنون الشعبية. ذكر الباحث أن الانثروبولوجيا تهتم بالتعبير بالحركة أى تهتم بحركة الجسم الإنسانى وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هذا الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق العينين وغير ذلك من الحركات التى يطلق عليها لغة الجسم ولغة حركة الجسم، وهى تتشابه مع لغة الحديث؛ حيث إن لها بناءها وإسهاماتها فى أنساق الاتصال المختلفة. فنحن نعتمد على تحليل الإبتسامة وتغيرات الوجه الإنسانى والإيماءة بالرأس وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة. فالدراسات المقارنة التى تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتتباين من شعب إلى آخر فحركات الرأس والعينين والفم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم تعبر عن معان مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفى والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهال، وهذه المعانى تختلف من شعب إلى آخر.

وألقى الباحث الضوء على بعض حركات الجسم؛ فإننا نجد أن العين تلعب دوراً مهماً فى التعبير عن كثير من المعانى، كما أن حركة الوجه واليد وغيرها من أجزاء الجسم، وكذلك فسر حركات أخرى مثل زم الشفتين وحركات اليد. وأشار الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة فى التراث الشعبى؛ حيث يعبر بصدق عن مشاعر الشعب وهو أحد العناصر المهمة والمؤثرة فى حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع.

وكذلك أشار إلى أن التعبير بالحركة يلعب دوراً مهماً فى مجال الترفية والترويح عن أبناء المجتمع إما فى المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التى تعرض فى أماكن مختلفة. وهناك وظيفة للرقص الشعبى هى أن يذيب الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة؛ فالجميع يشارك فى الرقص والغناء، وله وظيفة أخرى أنه وسيلة من وسائل الاتصال وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التى تسود المجتمع؛ فشكل الدائرة فى الرقص الشعبى يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار.

وذكر الباحث أن التعبير بالحركة يتأثر بالثقافة السائدة فى المجتمع، وكذلك بالبيئة الإيكولوجية والموقع والمناخ والمهن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة، وكذلك بالحياة الاجتماعية اليومية فى المجتمع، وكذلك يتأثر بالاحتكاك الثقافى ودرجة التحضر، وأخيراً فإن التعبير بالحركة فى المدينة يختلف كثيراً عن التعبير بالحركة فى النجوع.

وذكر الباحث أن الأنثروبولوجيين اهتموا بالتعبير الموسيقى الذى يرتبط أرتباطاً وثيقًا بالكلمات وقد يكون مصاحباً للتعبير بالحركة وهذا ظاهر فى مجتمعات العريش المحلية. ويرجع الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية إلى أنها عادة ما تكون مصاحبة للمناسبات الاجتماعية وبعناصر الفولكلور المختلفة من رقص وحكاية وشعائر دينية تؤدى فى كثير من المجتمعات.

وذكر الباحث مميزات الموسيقى الشعبية بأنها موسيقى سماعية غير مكتوبة، وكثيراً ما يرتجل الموسيقى الشعبى ألحانه ارتجالاً ناظراً؛ لأنه قد يكون هو مؤلف القطعة الموسيقية، وكذلك تعتمد على التكرار فتكرار الوحدة اللحنية يعتمد على الإيقاع.

ويرى الباحث أن الموسيقى الشعبية تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات، ويذكر أهم وظائف الموسيقى الشعبية وهى أنها وسيلة من وسائل الاتصال؛ فالاتصال عبر الموسيقى قد يتم بين شعوب كثيرة كتأثير الموسيقى الغربية التى نجده فى شعوب كثيرة وتعرض الباحث إلى الأغنية الشعبية ومصاحبتها للموسيقى والرقص الشعبى وعرض نموذجاً من مجتمعات العريش المحلية.

ونتيجة لعرض البحوث ومناقشات السادة الأعضاء برزت مجموعة من التوجيهات التى أقرتها الندوة فى جلستها الختامية:

أولاً: مواصلة بذل الجهد فى إتخاذ التدابير والإجراءات اللازمة لحماية الثقافة الشعبية من كل محاولات الغزو والتشويه والطمس التى تستهدف هذه الثقافة المعبرة عن هويتنا القومية.

ثانيًا : ضرورة بذل الجهد لجمع وكشف التراث الغنائى النضالى لمنطقة القناة؛ لما يمثله هذا التراث من تعبير عن روح هذا الشعب العظيم فى الدفاع عن الذاتية الوطنية والقومية فى إطار السياق العربى.

ثالثًا : المبادرة إلى أنشاء جمعية مركزية للثقافة الشعبية من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة بوصفها أكبر المؤسسات الثقافية فى مصر والتى تتوفر على أكبر عدد من الكوادر البحثية فى مصر، والعمل على إنشاء فروع لهذه الجمعية فى المحافظات.

رابعًا : يثمن أعضاء الندوة الدور العلمى والوطنى الريادى الذى قامت به الهيئة فى مجال جمع عناصر الثقافة الشعبية بمنطقة حلايب بإيفاد كوادرها المتخصصين لجمع ودراسة الثقافة الشعبية فى منطقة حلايب وإعدادها لدراسة شاملة عن المنطقة، كما تثمن اتجاه الهيئة إلى إقامة مواقع ثقافية بالمنطقة وتأمل أن تتضافر كل الجهود لإنجاز هذه المهمة.

خامسًا : العمل على استثناء ما اتخذ من إجراءات لوضع توصية هيئة اليونسكو لصدور قانون حماية الفولكلور موضع التنفيذ.

سادسًا : التأكيد على توصية مهمة من توصيات ندوة العام الماضى وتتمثل فى : دعم مشروع أطلس الفولكلور المصرى بوصفه مشروعًا علميًا وطنيًا وقوميًا يمثل ضابطًا منهجيًا للجمع العلمى المنظم لأجناس وأنواع الثقافة الشعبية وتوثيقها وتحليلها والإفادة منها فى التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

سابعًا : دعوة المؤسسات العلمية والفنية المتخصصة فى مجال الثقافة الشعبية إلى توحيد خططها وبرامجها وجهودها وصولاً إلى التكامل الذى يحول دون تفتت الجهود وتعارض الخطط.

ثامنًا : الاهتمام بجمع عناصر التشكيل المادى من الثقافة الشعبية (الصناعات والحرف البيئية) وتوثيقها وحفظها ودراستها، ونشر الدراسات العلمية التى تتجلى عنها عمليات الجمع والتحليل مع حفظ وعرض هذه المقتنيات عرضاً علمياً فى متحف مركزى فى إطار أطلس الفولكلور المصرى بوصفه جهة الاختصاص العلمى بالهيئة.

تاسعًا : المبادرة إلى طبع بحوث هذه الندوة فى كتاب يمثل الحلقة الثانية من سلسلة دراسات المشروع العلمى البالغ الأهمية والذى اتخذته الندوة موضوعًا لها وهو «الفنون الشعبية بين السياقين الشعبى والجماهيرى» بما يتيح لقطاع عريض من المتخصصين والمثقفين والمبدعين أن يتابعوا هذا المشروع العلمى الرصين.

عاشرًا: دعوة وسائل الإعلام السمعية والمرئية إلى الاهتمام بالجانب العلمى فى مجال الثقافة الشعبية ومراجعة فلسفة وخطط وأساليب أداء البرامج التى تتناول هذه الثقافة بحيث تؤدى دورها فى نشر الوعى الجماهيرى يقيم هذه الثقافة، وبعيداً عن الخفة التى تسود معظم هذه البرامج.

الرسوم الشعبية الملونة
على جداريات مقابر أسيوط

د. السيد القماش

يصف هربرت ريد، المؤرخ والمستشرق الإنجليزى، الفنون الشعبية المصرية فيقول: «إننا معشر الإنجليز لم نفهم المصريين على حقيقتهم بعد، فإن فيهم غموضاً وعمقاً، والفن خير وسيلة لإظهار مكنون نفوسهم، وما نراه هو بداية الغيث، وهى أول وأنقى الخلق الفنى».

والفن الشعبى هو ذلك الإنتاج المتعدد الجوانب، والمتنوع فى خاماته وأساليبه، والذى يمثل الحصيلة الفنية المتراكمة للعلاقة الحتمية بين حياة الإنسان وعمله وبين الطبيعة، أو بكلمة أخرى، هو ثمرة للضرورة الإنسانية فى كفاحها وتطلعاتها نحو مستقبل أفضل، بل ولاستشرافها أيضاً لهذا المستقبل. فالفن الشعبى لم ينشأ من فراغ، ولم يصدر عن لهو، وإنما هو عصارة روح الإنسان وحياته على مر الزمن، انسابت من جيل إلى جيل، محملة بأفكاره وتجاربه وآرائه وتصوراته وقيمه ومعتقداته وتقاليده وعاداته، وغير ذلك مما يشكل الموروث الثقافى لجماعة من الجماعات، أو شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم.

ومن ثم، فإن دراسة هذا الموروث دراسة واعية مستقصية، تحاول الوقوف على أساسياته ومدركاته وجذوره، وكذلك ارتباطه بما هو حديث ومتطور، تبدو لنا فى المجال الضرورى جداً، لا من أجل فهم ثقافتنا فقط، بل وكذلك من أجل الحفاظ على هذا الموروث، ووضعه فى المكان الصحيح الذى يليق به.

ولاشك أن مجال الموروث الشعبى من الرحابة، بحيث يند عن جهد الباحث الفرد؛ ولذا سنقصر هذه الدراسة على جزء محدد ومحدود منه، وهو الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط، فى محاولة للتعرف على فكرة المقبرة العقائدية التى تمثلها هذه المقابر، وكذلك طريقة الرسم والزخرفة والتلوين على أسطح جدرانها، والمواد المستخدمة فى ذلك. وكذا دراسة الرموز الشعبية على هذه الجداريات، ومعرفة دلالاتها الرمزية والتاريخية والدينية، والكشف عن القيمة الجمالية والفنية لهذه الرسوم، والتى يعكسها الخط واللون والعناصر المشكلة لها. ثم أخيراً الكشف عن التأثير والتأثر فيما بينها وبين رسوم الحضارات القديمة وبين رسوم الأطفال، ومحاولة الربط بينها وبين العادات والتقاليد، بما يكشف فى النهاية عن سمات وخصائص التراث الفنى الشعبى المصرى من خلال الرسوم على جداريات هذه المقابر، منتهجين فى ذلك أسس وقواعد المنهج التحليلى، ومترسمين خطى ومبادئ الدراسة الميدانية.

فلسفة بناء المقبرة

لا يوجد بين شعوب العالم شعب قدر موتاه مثل الشعب المصرى القديم، وجميع ما خلفه هذا الشعب من آثار فى النحت أو العمارة أو الرسم الملون، بل والفنون الأخرى كافة، يتجه كله إلى فكرة الموت، والروح والخلود والاحتفاظ بالجسد إلى حين عودة الروح إليه، وبذل كل ما فى جهده للحفاظ على جسد الميت، ولعل الهرم - وهو أكبربناء فى التاريخ المصرى القديم - انشئ لهذا الغرض الدينى.

وقد اتخذت المقبرة أشكالا عدة ، ولعب فى تشييدها وتغيير شكلها المعمارى ما كان يلاحظه المصرى القديم من أمور تتسبب فى ضياع الجثة أو تلفها سواء بالتحلل أو السرقة .

فكرة تطور المقبرة

تطورت فكرة المقبرة من كونها «حفرة تحت الأرض يدفن فيها الميت على هيئة القرفصاء ، وقد لف فى قماش الكتان وأوراق الموز» . ولما كانت لهذه الطريقة فى الدفن مشاكلها، التى تتمثل فى النسيان أو الضياع أو تلف الجثة؛ فقد توصل المصرى القديم إلى شكل مصطبة تعلو الأرض بحوالى «٥٠سم» وتبنى بالطوب اللبن ، وأشهرها مصطبة بيت خلاف والرقافنة» .

وتطورت المقبرة بعد ذلك وزاد الاهتمام بها لتبنى من عدة مصاطب على شكل أشبه ما يكون بالهرم المدرج ، ثم تحولت بعد أعوام قليلة إلى صورة جديدة فى الهرم الكامل ، وشمل هذا التطور المظهر الخارجى ، كما ترتب عليه تغير جوهرى فى الشكل الداخلى .

ولقد وجدت بعض المقابر على هيئة أقبية حول الهرم الملكى ، كما عثر أيضاً على مقابر على هيئة مصاطب تحيط بهرم الملك ، رسمت على جدرانها من الخارج مناظر ملونة للحياة اليومية؛ حتى ينعم الميت فى الآخرة بما كان ينعم به فى الحياة الدنيا . فالمقبرة كانت بمثابة غرفة منزل المتوفى فى حياته الدنيوية ، وكان يقام «وما زال يقام حتى الآن ، بجوارها غرفة صغيرة تؤدى فيها الاحتفالات ، وتوزع فيها القرابين التى يقوم بإعدادها أقارب المتوفى ، وكان يرصد لها ممتلكات (وقف) للصرف عليها ـ وكانت ثمة ضرورة لوجود مكان يحمل اسم المتوفى ، وإن كان هذا الاعلان يتسبب فى سرقة المقبرة، كما حدث إبان ثورة «إخناتون» ، حيث أخذ الكهنة فى تخريب وتحطيم مقابر الملوك السابقين .

وكان الرسم الملون (التصوير) الشعبى فى العهود الفرعونية له طابع شخصى ، تتمثل فيه الفطرة والتلقائية ، التى تجعلنا نقترب من أحاسيس الفنان الشعبى وانفعالاته ، والذى كان يعتمد فى رسومه على تخطيط بعض الأشكال والعناصر تخطيطاً سريعاً دون تحضير ، وقد وضحت فى تلك الرسوم صفة المرح وعدم التكلف .

الموقع والتخطيط المعمارى لمقابر أسيوط

توجد هذه المقابر غرب مدينة أسيوط ، فى سفح الجبل ، وتمتد من كوبرى السلخانة جنوباً حتى قرية بنى غالب شمالاً ، بطول حوالى ٣ كيلو متر ، وعمق ٢ كيلو متر . وهى مقابر يدفن فيها أهالى المنطقة المسلمين موتاهم، وتشتمل على مجموعة من « المياشات » ، ولكل عائلة من عائلات أسيوط ومجاوراتها من القرى (حوش خاص بها) . والحوش عبارة عن مساحة من الأرض بها مقبرة تدفن الموتى ، ملحق بها غرفة مسقوفة على هيئة قباب يقضى فيها زوار المقبرة أوقات الزيارة فى المواسم والأعياد ، ومعظمها مبنى بالطوب اللبن . والمتأمل لشكل المقبرة وتصميمها المعمارى ، يجد أن هناك صلة مشتركة بين عامة مقابر مصر المنتشرة من أسوان حتى مقابر أبو رواش بالجيزة ، ويخضع معظمها لتصميم هندسى واحد، من حيث : المكونات المعمارية لفتحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء وتكسيتها بالجير ، واستخدام الخامات البدائية فى تكسية السطوح . ويخضع أيضاً شكلها إلى تقاليد مصرية قديمة مازالت مستمرة حتى الآن ؛ إذ شوهد أن هناك مقابر تبنى على هيئة مصطبة واحدة، وأخرى على هيئة عدة مصاطب ، لاتزيد عن ثلاثة ، لها شاهد دائرى الشكل يعلو المصطبة الأخيرة ، التى كتب عليها بعض آيات القرآن الكريم ، وهى تذكرنا بما كان متبعاً فى تشييدها عند المصريين القدماء ، كمصطبة بيت خلاف ، ومصطبة هرم سقارة المدرج ، وكلاهما مبنى بالطريقة نفسها أو بخامة الطوب اللبن ، كما أن الحجم يكاد يكون متساوياً فى جميع الأحوال وثابتاً (٢٠×١٠×٨ متراً) .

وجرى التقليد عند أهالى تلك المنطقة بعمل رسوم (تزيين) على أسطح تلك المقابر (الداخلية والخارجية) من خلال وحدات وزخارف ذات ألوان زاهية ، تتباين فى بريقها وشدتها . ومما يلفت النظر أن المنطقة الجبلية التى تقع فيها المقابر يسودها اللون الرمادى الباهت ، المائل إلى السمرة أحياناً .

ومن الأشياء التى تميز مقابر أسيوط تلك القباب المقامة من الطوب اللبن ، وقد احتوت أسقفها وجدرانها على فتحات لدخول الهواء ، وهى ذات ارتفاعات ثلاث ، ينتهى أعلاها بأهلة من الحجر ، أو من الخشب أحياناً ، كما توجد فتحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء المتميزة . أما الجدران من داخل المقابر فهى مزينة برسوم حائطية ملونة .

والمقابر التى تظللها القباب مشهورة فى صعيد مصر ، وهى ليست مقصورة على الطبقات الميسورة ، بل هى لجميع الأفراد ، فنجد مقابر منطقة (تونه الجبل) ـ جهة مدينة المنيا ـ جميعها مقام تحت قباب بنيت باللبن ، وتتخذ القباب الشكل البيضاوى على دائرة . بينما مقابر أسيوط تتخذ القباب فيها ـ كما ذكر ـ الشكل الدائرى الذى يبنىَ على مربع؛ فالوحدة الأساسية فى بناء المقابر حجرة مربعة ذات قبة مستديرة،

والقبة الدائرية تُبنىَ من الداخل بدءاً بالاركان ، ولاتعتمد على عوارض فى أثناء تشييدها ، وأحيانا تكون على تلك القباب من الداخل بعض الزخارف المختلفة الأشكال والموضوعات ، وكذلك النقوش الدقيقة التى ترتبط بالمسطح الجدارى ، وبصفة المتوفى.

وإذا أمعن المرء النظر فى تلك الطبيعة الجرداء الموحشة ، ونظر إلى تلك الأشكال والجدران الناصعة ، التى أنحتت أو استقامت لترسم عليها بعض الوحدات الزخرفية الساذجة ، والتى إن تكررت وازدحمت أحيانًا لاتشعر المرء برتابة تكرارها ، أو ترسّب فى نفسه الشعور بالملل لقلة تنوعها ،أو لإلتزامها بألوان ، أو علاقات لونية ، من نوع موحد ؛ إذ إن الفنان الشعبى وهو يزخرف شواهد قبورالموتى ينسق إطارالمنظر الطبيعى ، الذى ينفرد أمام بصيرة الزائرين ، وكأنه ـ أى الفنان الشعبى ـ أدرك تلك الوحشة المخيمة على المكان ، وطبيعته القاحلة ، وما يساور نفوس الزائرين لموتاهم من أسيً وقنوط وحزن إلى غير ذلك ، فجعل من المنظر القاحل بستاناً يتنزه فيه الزائر ، وكأنه بين جداول الرياحين تفيض على جانبيها المياه والمساقى بين أند ر أنواع الزهور وأذكاها عطراً، وما أن تستقر عيناه على أحواض وأصص الزهور المرسومة حتى يباغت بغيرها . وإن كنا لم نصل إلى موطن هذه النزعة الفنية ، ومصدر انتشارها ، فإن السبيل الذى اتخذه الفنان الشعبى فى منطقة (مقابر أسيوط) لتنظيم زخرفته واتساق ألوانه وطموحه وحاجته إلى أن تحف الأزهار بصور الموتى جعل هذه المقابر تنفى الإحساس بالوحشة والاستغراب ، وهذا منطق وفكر موروث منذ أجدانا الفراعنة من خلال الرسم الملون الجدارى المصرى القديم .

طريقة الزخرفة على أسطح جداريات المقابر والمواد المستخدمة

يُزخرف الفنان الشعبى أسطح جداريات القبر بعد جفاف طبقة الطين التى غطى بها ، فيدهنه بالجير ، وبعد جفاف الجير يبدأ فى الزخرفة بوضع كل لون فى إناء ، ويضع صفار بيضة فى كل لون . ويستحضر الحفار (الرسام) لزخرفة القبر كمية من الألوان على هيئة مساحيق ، كالتى تباع لطلاء المنازل ، وتتكون غالبيتها من أكاسيد ملونة ، كأكاسيد الحديد الحمراء والصفراء ، والتى توجد محلياً فى بعض جهات من القطر ، مما يطلق عليه الشعبيون اسم (الهمر والأهره) .ويمزج اللون بصفار البيض جيداً ، كى يثبت اللون على القبر ، ولكى يكون اللون براقًا . ثم يقوم الحفار (الرسام) بالزخرفة بواسطة ما يشبه الفرشاة المأخوذة من الجريد الأصفر ، بعد تكسير أحد طرفيه بحجرين ، على النحو الذى كان متبعاً عند الفراعنة . وهناك بالمتحف المصرى القديم نماذج لمثل هذه الاقصاف من الجريد ، التى تشبه فى تشعيب أطرافها السلوك أو شعر الفرشاة .

ويراعى فى الزخارف أن ترسم فى بداية الأمر الخطوط الأساسية للوحدات ، والتى تعتبر حدوداً أساسية تتخذ المحور الأفقى أو الرأسى ، ولاتحيد عنه بوصفه شريطاً يبدأ الحفار به زخرفة المقبرة ، ومن حين لآخر ، وفى حالات قليلة نادرة، يترك فراغات بدون زخارف . وتسمى مجموعة الوحدات الزخرفية التى تحصرها مسافة فى حدود وشكل المستطيل (بالزرقة) .

ومن الملاحظ أن تلك الرسوم ليس عليها قيود ، أو قواعد بالزرقة ، فهم يرسمون كما يودون ويحسون ، ولا يراعون النسب ولا المنظور الشكلى أو اللونى ولم يضعوا معادلات فنية، ولم يجعلوا اللوحة الجدارية وحدة مرتبطة ، بل تقوم على الحرية ، وخلوها من الضغوط العقلية ، وقد اكتسب الفنان الشعبى (الرسام) هذه الخبرات تلقائياً من أجداده الفراعنة .

الزخارف والرموز الشعبية على جداريات مقابر أسيوط

١ـ العناصر النباتية

الزهور

يرجع ذلك التقليد ، وهو وضع ورسم وزخرفة الزهور على أسطح المقابر ، إلى عهود غابرة؛ فنحن نرى وحدات الورود والعناصر النباتية تتخذ أشكال الشرائط فى المقابر الفرعونية ، وخاصة على التوابيت . والرسوم النباتية (الزهور) هى الوحدة المألوفة هناك ، والمكونة من مقطع أفقى لورد مثمن (البتلات) يتألف حول دائرة صغيرة ، تحيط بها أضلاع شكل المثمن . وأحياناً تكون لهذه الرسوم أفرع ومجموعة زهور نابعة من أصيص على هيئة خطوط تخرج من أطرافها ضربات فرشاة تعبر عن الوحدات الورقية . وهى مرسومة ببساطة وسذاجة وعادة ما تكون ملونة باللون الأصفر الأكر، والأزرق والبنفسجى .

والأصيص نراه فى بعض الحالات واقعياً، يشبه ما صوره الفراعنة فى عهود ما قبل الأسرات والدولة القديمة ونقشوه على الأوانى الفخارية ، وما نجده على مقابر بنى حسن بالمنيا (إقليم الغزال سابقًا) ، وهو من الرموز الشائعة فى تلك الفترة السحيقة من الحضارات الفرعونية ، ونراها بعد ذلك فى العديد من الفنون الشعبية .

وكذلك نرى الزهرة المسدسة ، التى تنبع من أصيص ، ونرى الفنان الشعبى وقد اهتم بالتفاصيل فى أوراق الشجر ، وكذلك نرى مدى التأثر بالفنون الرومانية . كما نلاحظ أن الفنان الشعبى حاول أن ينحت (ريليف بارز) على بوابة أحد القبور ، وهو يشابه فى ذلك الفن الرومانى ، وهو عبارة عن زهرة (الأكنتس) .ونلاحظ فى تلك الرسوم أن الفنان الشعبى لايعتمد على خبرته البصرية ؛ بل يرسم ما يعرفه عن الأشياء وليس ما يراه فى الواقع المعاش.

النخلة

لعل نخلة البلح هى ملكة النباتات العربية . والتمر واللبن أشهر لونين فى قائمة طعام العرب ، وشرابه المخمر هو النبيذ المرغوب فيه ، ونواه المجروش تتخذ منه الأقراص التى تعتبر الطعام اليومى للجملْ . وحلم كل بدوى أن يحصل على الأسودين؛ أى الماء والتمر . وقد روى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله «اكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقت من طينة آدم» .

والفنان الشعبى قد رسم النخلة أكثر من مرة ، وبأكثر من أسلوب؛ فنراها مرة مساحة لونية مصمتة ، ومرة أخرى خطوطاً رأسية متوازية، تخرج من أعلاها خطوط تعبر عن تاجها ، والتمر الذى يتدلى منها عبارة عن شكل بيضاوى يتجه إلى أسفل ، وكانت ترسم مصطحبة ببعض الجمل والعبارات ،وقد وجدت رسومها على كثير من الجداريات والآثار المصرية ، واسمها بالمصرى القديم (بونو) . كما وجد التمر فى كثير من المقابر ، وكان اسمه (بنرا) ، و أما بلح الأمهاتْ فكان اسمه (فامت) . ولانجد رسوم النخيل على جدران مقابر أسيوط عبثًا، ولكن لها تاريخ طويل، محمل بتراث ضخم متراكم من فلسفة العرب وثقافتهم وتاريخهم وعاداتهم ، ينبغى دراسته دراسة دقيقة لمعرفة كل الخفايا التى خلفها العرب لأمتهم العربية ؛ فالنخلة عند العرب ترمز إلى الوفاء ، وقد حول الفنان الشعبى خبرته إلى رموز ،مما أدى إلى وجود قاموس تشكيلى يحمل علامات مميزة؛ كالنخلة بمدلولها الاجتماعى ، والنبات بمدلوله الدنيوى ، عبر البعث عند الفراعنة ، وقد رسمها ولونها الفنان الشعبى الأسيوطى على جدران مقابره ، وهى تحمل صفاتها الشكلية ، وبطريقة بسيطة ، مع محاولة للتظليل ، والتأكيد على الاختلافات النوعية والوظيفية .

٢ـ العناصر المعمارية

الجوامع

أما عن هذا العنصر المعمارى فنجده على هذه الجدران مرتبطاً بالمفهوم الدينى والعقائدى ، وفى أشكال تجريدية مسطحة ، كمانرى الفنان الشعبى ، فى تعبيره السطحى غير الموضوعى أو الواقعى، راغباً عن مراعاة النسب ، فنجدها غير حقيقية؛ كنسبة الباب للجامع ، أ و نسبة المئذنة للجامع غير المحسوبة أيضاً، ونجد ظاهرة التسطيح رغبة من الفنان الشعبى فى إظهار عناصر الشكل الذى يرسمه دون التقيد بقواعد المنظور؛ فهو يعتمد فى رسمه على العاطفة والمعرفة الذهنية . ولايبدو أثر المنظور الهندسى (البعد الثالث) المعروف ، ولكن نلمس قيمًا فرعونية بأسلوب بسيط ساذج ، وإن كنا نلاحظ خليطاً من التضارب بين الإدراك العقلى والإدراك الحسى ، أو ما يطلق عليه الحقيقة الذهنية . وقد رسم الجامع عدة مرات للإشارة إلى قدسية وحرمة المكان ، والجامع مرسوم وملون بالأسلوب الخطى المعهود فى رسوم الحجاج ببلاد الصعيد والوجه البحرى ، متخذاً الطابع الرمزى من حيث اختيار الموضوع . ولايهدف الفنان الشعبى الى الإيحاء ببعد ثالث ، أو التجسيم؛ فنرى الجامع قد اتخذ الشكل الهندسى كقطاع طولى ، أساسه الخطوط لا المساحات ، ونجده على إحدى المقابر قد بدأ بخط الأرض أساسًا لشكل الجامع ، ثم ارتفع عنه بخط موازله ، تصل بينهما خطوط طولية مائلة ، يوازى بعضها بعضًا ، ليشغل بها المساحة. ونلاحظ عدم تلوين المساحات فى تلك الرسوم ، بل شغل الفنان الشعبى المساحة بالنقط ، أو بالخط المتكسر وفى المنتصف رسم باب الجامع على هيئة عقد بسيط ، وعلى كلا جانبى باب الجامع زخرفة تذكرنا برسوم سجادة الصلاة ، ثم رسم ولون على السطح المآذن وكأنها الأوانى الفخارية التى كانت ترص على منازل النوبة القديمة ، ونجد على باب الجامع ، المرسوم ببساطة شديدة ، إناءً أو (مئذنة) وربما كانت هذه المآذن ، كوحدات ، عرائس معمارية ، كالتى نراها على الحافة العلوية للمساجد ، والتى تتميز بتكرار الوحدة ، مع التعامل الدقيق للفراغ المحيط بها . ونجد أيضًا، فى بعض الأحيان ، أن الفنان الشعبى قد جمع بين المسطحات فى حيز واحد ، خلال رسم ملون لواجهة الجامع من الخارج والمآذن وصورة الكعبة معًا، ثم نرى المصلى وهو يسجد على السجادة بطريقة معرفية ، تبتعد كثيراً عن الواقعية .

٣ـ العناصر الحيوانية

لقد رسم الفنان الشعبى الأسيوطى على أسطح جداريات تلك المقابر العديد من العناصر الحيوانية مثل :

الحمام

والوازع إلى ذلك هو شهرة العرب فى تربية حمام البريد، الذى كان يباع فى أسواق بغداد والقاهرة بآلاف الدراهم ،

والحمام يعبر عن السلام والخلود (مدلول رمزى) وقد اتخذه فنانون معاصرون ، مصريون واجانب ، فى كثير من أعمالهم الفنية ، وهو دليل على الرقة والوداعة ، ومرتبط ومرسوم دائماً على مقابر النساء ، ونراه مرسومًا ببساطة وسذاجة ، وخاليًا من التفاصيل ، فى كل حالاته الحركية المختلفة والشكلية المرتبطة بما يدور فى ذهن الفنان التلقائى الشعبى الأسيوطى ، كما نجد بعض تماثيل للحمام فوق بوابات المقابر ، وهى مرتبطة بآلهة أقرب إلى عامة الشعب، مثل قمة الجبل الغربية ، وهى الملك المبارك «أمقوقيس» الأول ، وكان كلاهما ـ قمة الجبل والملك أمقوقيس ـ يعبدان بوصفهما حمامتين خاصتين بمدينة الأموات بطيبة ، إلى جوار بعض الحيوانات ، مثل القط والعصفور .

الديك

يرتبط الديك بالأذان ، فهو مؤذن ومناد لصلاة الفجر ، التى أكدها الدين، ويلجأ إلى أعلى الأماكن ليصيح بالأذان ، وقيل لا تسبه (أى الديك) فإنه يدعو إلى الصلاة . والديك يضرب به المثل فى السخاء ، وذلك بأنه ينقر الحبّ ويحمله بطرفى منقاره إلى أنثاه . ومن الملاحظ فى رسم الديك أن الفنان الشعبى قد امتاز بالتلقائية فى التعبير عنه؛ حيث لم يهتم بتسجيل الحقائق بقدر اهتمامه بانفعاله نحو الحقائق . وكذلك فإنه لايهتم بدرجات اللون .. أو يبحث عن الانسجام أو التضاد ، ولكنه يهتم بالعمل وليس بأسلوب العمل . وبملاحظة رسوم الجداريات نجد أنها تجمع بين رسم الطيور ورسم الأصيص الذى به نباتات . وحاول الفنان الشعبى حل مشكلة الفراغ ، وذلك بعمل نقط تملأ الجدار كله، وجعلها بمثابة خلفية للأشكال . وهنا نراه قد حاول الجمع بين النقطة والخط فقط، دون ملئ أيه مساحات. وبالمقارنة بين العديد من اللوحات الجدارية نجد أنه قد اتخذ أسلوباً موحداً، كأن ثمة مدرسة معينة يتبعها الفنان الشعبى عند قيامه بالعملية الفنية .

الأسد

وهو يرمز فى هذه الجداريات إلى شجاعة وقوة وشهامة صاحب القبر ، وكذلك يؤكد السيف الذى يحمله بيده ، وكأنه فى حالة تأهب ، وينحو نحو قصة سيف ذى يزن فى سيرته المعروفة . وقد رسمه الفنان الشعبى بخطوط بسيطة ، وبجسد يجمع فى تفاصيله بين الأسد والنمر ، ووجهه قريب الشبه من صاحب تلك المقبرة (صورة خيالية تجمع بين الرمز والهدف) ثم قام الرسام بعمل بعض التأثيرات اللونية ، يحاول التعبير بها عن جلد ذلك الحيوان .

السمكة

وهى رمز يوحى بالعطاء والكرم ، ومعاونة الغير، وفى الأحلام دلالة على الخير القادم . وقد رسمت بخطوط تعبر عن مدلولها الشكلى ، وهى فى حالات كثيرة تنظر إلى أعلى ، ونرى فوق فمها نجمة بسيطة مسدسة الشكل تجمع بين الرمز المسيحى الدال على الخير ، وبين رمز المرأة المانحة الأولاد والبنات .

الجمل

رسم الجمل بطريقة ساذجة وهو يحمل على ظهره المحمل ، ويجذبه رسم قد يعبر عن رجل ، أما شكل الجمل فلا نجد من حقيقته سوى سنامه الذى يعتبر أحد مميزاته الشكلية والتشريحية .

٤ـ الأدوات اليومية

نجد الفنان الشعبى قد رسم ولون العديد من الأدوات اليومية، التى كانت تخص المتوفى فى حياته ، وكأنه يسترجع طريقة أجداده الفراعنة فى التعبير عن حياة صاحب المقبرة . وهذه الأدوات مرسومة بخطوط تجمع بين الليونة والشدة ، فى محاولة للتعبير عن خصائص تلك العناصر ، والتى تركزت فى العقل الباطن للفنان الشعبى، كما تركزت صورتها فى ذاكرته البصرية ، وكذلك وظيفتها المادية فى حياة المتوفى .

التشابه بين الفن الشعبى القبطى والإسلامى

بملاحظة ودراسة أسطح مقابر أسيوط ، نجد أن الفنان الشعبى قد تأثر بالفن القبطى والنجمة الإسلامية الثمانية والسداسية ، كما نجد نحتًا غائراً يشابه الفن القبطى . وهو يجمع بين النجمة السداسية داخل دائرة ، وبين النخلة وبين أصيص الزهور ، وكذلك الجمع بين الكتابة والرسم والنقطة . أيضاً نجده قد استخدم لونين فقط هما : الأحمر والأخضر . أما التأثر الواضح بالفن الإسلامى فنراه فى تلك الرسوم والكتابات والزخارف البارزة والغائرة والنجمة الإسلامية ، وهذه الزخارف نراها داخل المقابر وخارجها ، أى على الجدار الخارجى ، كما نجد أيضًا على القبة لفظ الجلالة بالنحت البارز Relif ملوناً باللون الأزرق .

التشابه بين رسوم الفنان الشعبى ورسوم الأطفال

خط الأرض

إذا ما درسنا أعمال الأطفال ، وبخاصة الرسوم ، نجد أنهم يعبرون عن مشاهداتهم للبيئة ، بما فيها من أشخاص وأشجار

وحيوانات ، ويكون تعبيرهم عن هذه العناصر غير منطقى؛ فهى معلقة فى الهواء ، ولكنها مرتكزة على الأرض ، ويلجأ الطفل إلى عمل خط أفقى يمثل الأرض . والفنان الشعبى الأسيوطى فى هذه الجداريات أيضاً يضع الإنسان، والأشجار ، وأصيص النباتات على خط أفقى يمثل خط الأرض ، وذلك على غرار ما فعله الفنان الفرعونى على أسطح جداريات مقابره ، وكذلك نرى عدداً كبيراً من الفنانين المعاصرين يفعلون ذلك .

الخلط بين الكتابة والرسم

هناك صفة مشتركة بين رسوم الطفل والفنان الشعبى ، وهى الخلط بين الكتابة والرسم ؛ فالطفل يرسم رجلاً ويكتب بجانبه لفظ (رجل) ، وذلك يبرهن على أن التعبير الفنى بوجه عام ، والرسم بوجه خاص ، بالنسبة إلى الطفل ما هو إلا لغة للتعبير .

والفنان الشعبى كذلك له بعض العبارات المتكررة ، وخاصة على جدران المقابر ، يكتبها بجانب رسومه ، وأحياناً تكون بعضًا من آيات القرآن الكريم مثل «كل نفس ذائقة الموت» و«كل من عليها فان » و« إنا لله وإنا إليه راجعون » .وأيضًا يكتب اسم المتوفى وتاريخ الوفاة بجانب الرسم وداخل الزخارف ، وبعض العبارات مثل «الله أكبر » و« الله نور السماوات والأرض ». وتلك الكتابات تجمع بين التلقائية ، والخطوط العربية المتعارف عليها ، وبين الاجتهادات الشكلية ومحاولة الاقتراب من الكلاسيكية الخطية . وهناك الخط المنكسر ، الذى يتلاءم مع الشكل المعمارى ، وهذا مرجعه إلى الفنون الفرعونية والإسلامية ؛ حيث نرى الخط المتكسر يعبر عن رمز النيل فى الحقبة الفرعونية ، كما نلاحظ أن الفنان المعاصر يستخدم تلك الطريقة فى لوحاته التشكيلية ، وكذلك فى أعمال الخزف ، وبعض أعمال النحت البارز على الجدران.

الشفافية

نلاحظ أن الفنان الشعبى عندما رسم ولون النخلة على جداريات تلك المقابر ، قد رسم لها جذوراً مثبتة فى الأرض ، وتظهر من داخلها ، مع أن هذه الجذور لا تظهر فى الواقع ، وكذلك الطفل يلجأ إلى هذه الطريقة فى التعبير ، لأنه يجعل من التعبير الفنى وسيلة يحدثنا بها عن نفسه ، أو عن الشىء الذى يرسمه .

والرسوم على تلك المقابر لها علاقة حميمة بالعادات والتقاليد ،كالحرف والحكم والأمثال ، فهى مرآة العلاقة بين العنصر الإنسانى والعنصر الطبيعى فى الحياة الاجتماعية .

وإنى لأتوجه إلى المسئولين عن الآثار المصرية راغبًا فى زيادة الاهتمام بهذه المقابر ، وإصدار كتيبات مفصلة عنها ، وعمل دراسات علمية ـ تاريخية وفنية ـ تكون نواة لدراسة هذه المقابر فى مناهج كليات الفنون، ووضع تلك المقابر ورسومها ضمن مادة تاريخ الفن ، أوتاريخ الحضارة؛ حتى يكون لها موقع فى العالم المتقدم.

إن الفن الشعبى هو دائمًا المرآة الصادقة التى تعكس ظروف الشعب ، وإن تلك الصور البسيطة التى رأيناها ما هى إلا انعكاس لتاريخ كبير لشعب مر بمختلف مراحل التطور، وهى الصورة الصادقة التى تظهر انفعالاتنا ووجداننا وآمالنا على مدارج التاريخ.

المصادر

(١) أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبى ، دار المعرفة .

(٢) سعد الخادم : تصويرنا الشعبى خلال العصور ، مطابع دار القلم بالقاهرة .

(٣) سعد الخادم : الفن الشعبى والمعتقدات السحرية .

(٤) سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ .

(٥) عبد الغنى الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربى للطباعة، ١٩٦٧ .

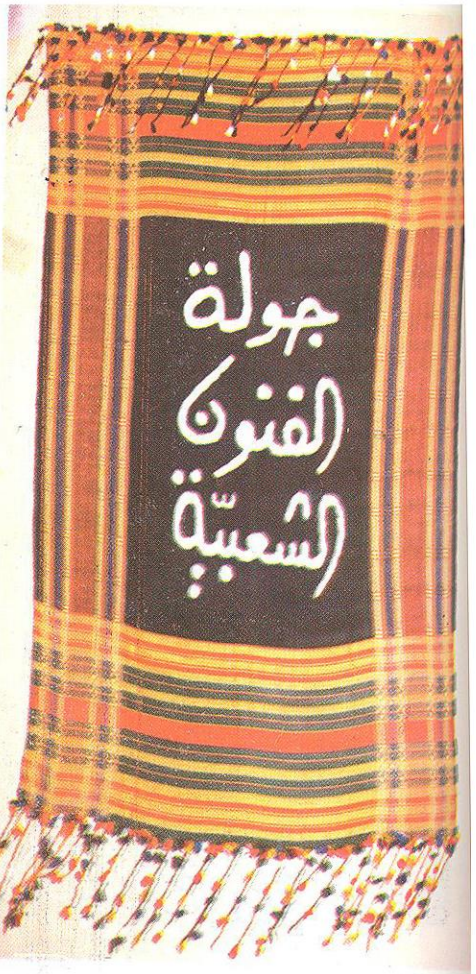
(٦) محمود الطوخى : الزخارف الشعبية على مقابر الهو ، مؤسسة دار الشعب، ١٩٦٨ .

(٧) نجيب ميخائيل : مصر فى العصور القديمة ، محيط الفنون .

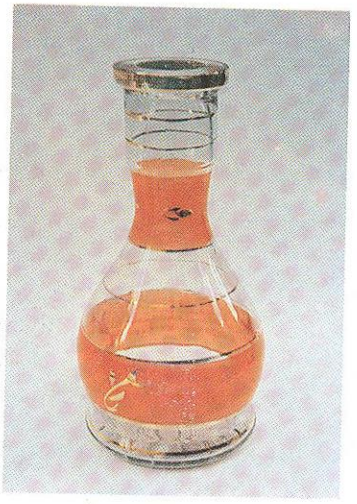
(٨) هرمان رانكه : مصر والحياة المصرية القديمة .

(٩) زيارات متعددة إلى مقابر أسيوط بالجبل الغربى.

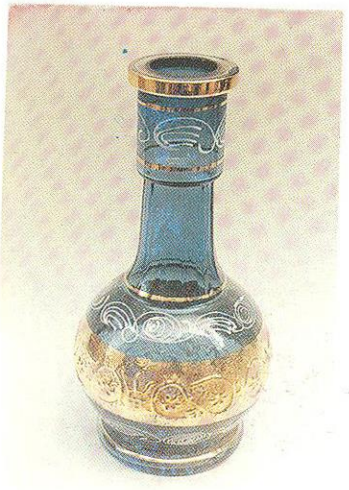
(١٠) أحاديث ومقابلات مع الكثير من الرسامين الشعبيين لمقابر أسيوط .



الفارغة
زجاجة الشيشة

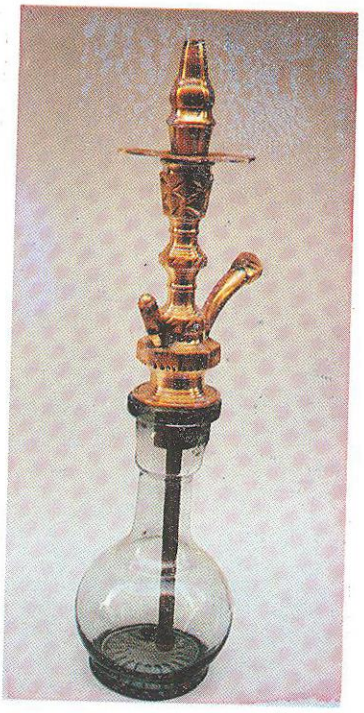


شكل البطيخة

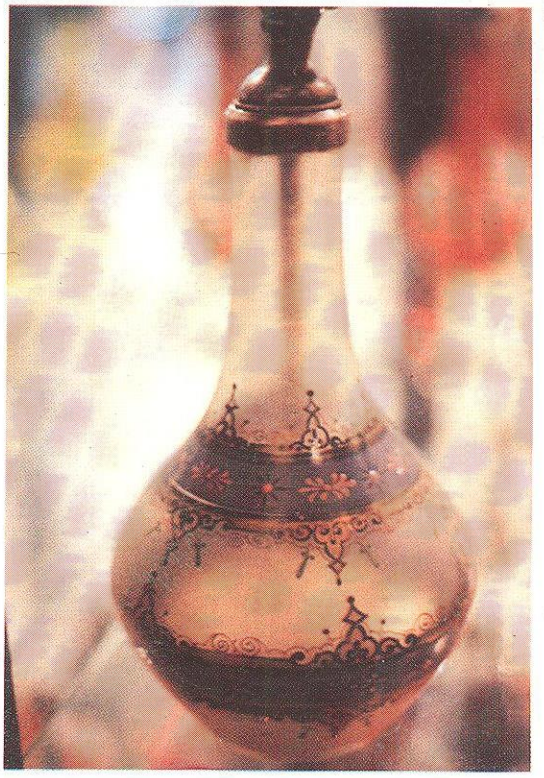


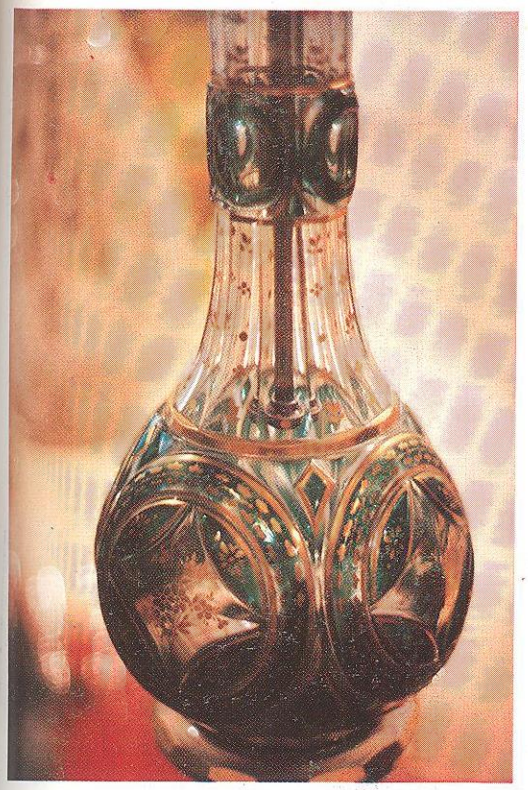
فارغة على شكل قلة

أحجام الفارغة

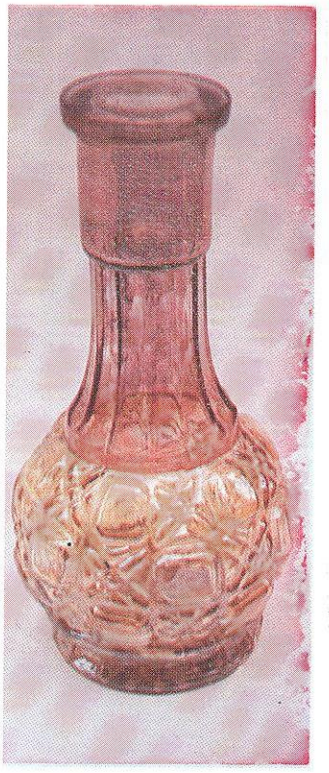


فارغة شفافة يظهر فيها سُمك القاعدة وملمسها الخشن

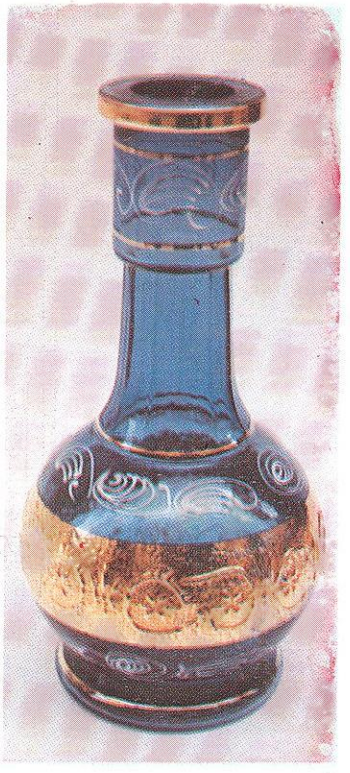




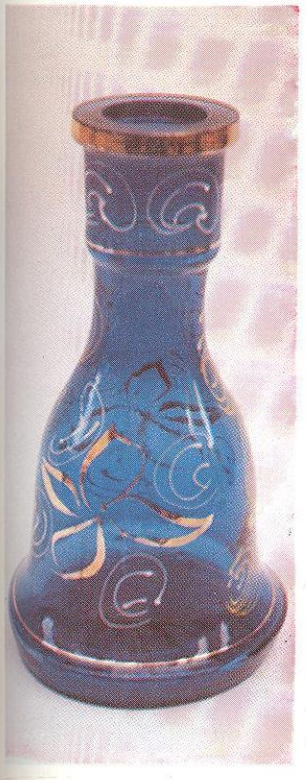
نموذجان لإحدى الفوارغ من مقتنيات قصر «محمد علي» بالمنيل، الأولى مصنوعة من الكريستال الأبيض والأخضر المذهب، والأخرى من الزجاج المصنفر الملون بالذهب والميناء الخضراء



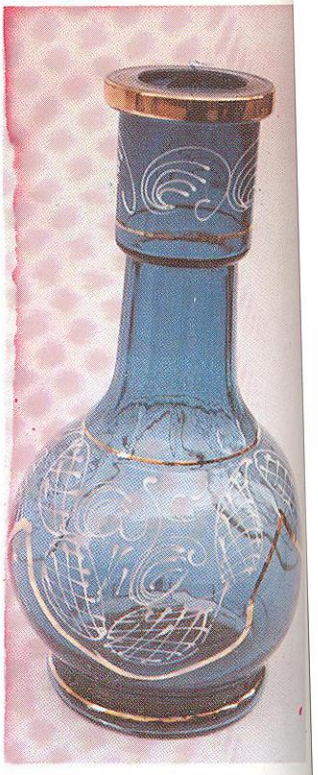
فارغة ذات لونين : العسلي والأحمر

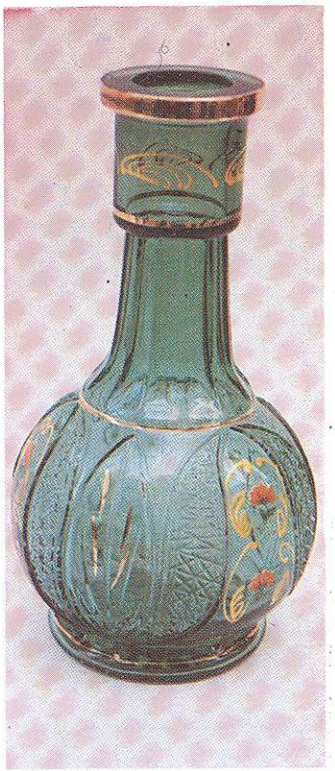


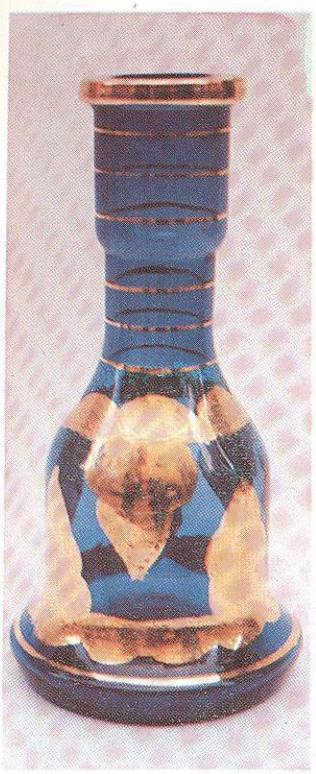
فارغة زرقاء مذهبة



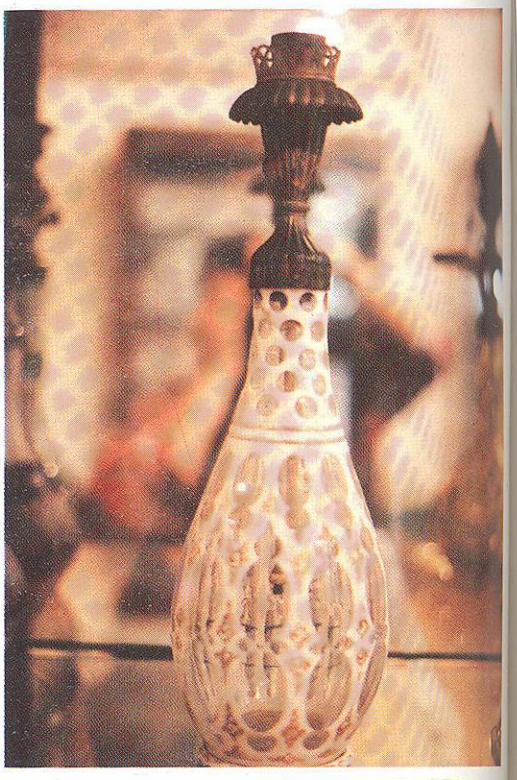
زخرفة الفارغة بالخطوط الحرة



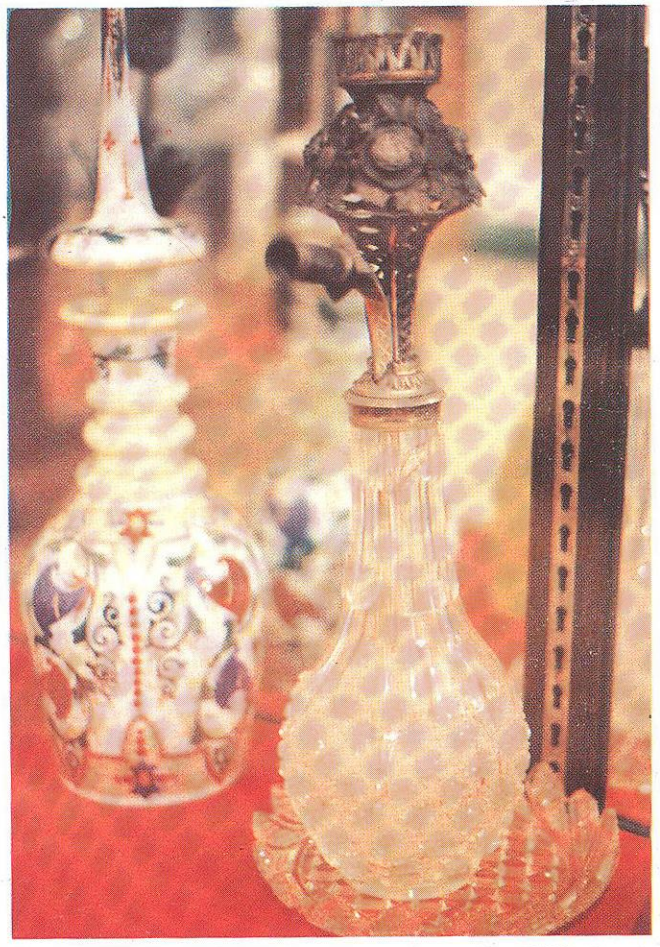




مجموعة من الفوارغ الملونة ذات النقوش
الزخرفية الإسلامية



فارغة مُحلاة بالمينا



فارغة كريستال موضوعة على طبق كريستال أيضاً

مهرجان الإسماعيلية للفنون الشعبية

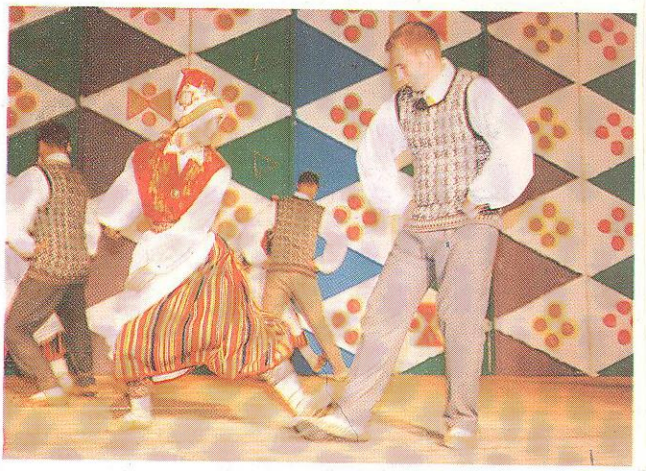
راقصة من أذربيجان

حيوية الأداء من فرقة فرنسا

الرقص والغناء من سمات الفرقة الإيطالية

لوحة راقصة تقدمها فرقة جورجيا

راقصان من فرقة استونيا



فرقة باليه بوجارابو

الفرقة القومية للفنون الشعبية الفلسطينية

فرقة زنزبار القومية للرقص والعروض الفنية

محاورة بالغناء والرقص من فرقة كاراجونا (اليونان)

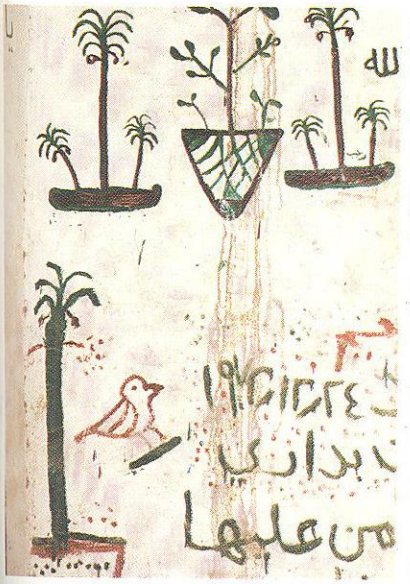
جداريات المقابر في أسيوط

زهرة الأكنتس حفر بارز

مقبرة تتكون من عدة مصاطب

أدوات الحياة اليومية وبعض العناصر النباتية

الخط الحاد والتوريقات الأرابيسكية والزهور فى
علاقة تشبه سقوف المقابر الفرعونية



النخل وعصفور وبعض الأصيص واسم الرسام مع
تدوين تاريخ وفاة صاحب المقبرة

رسم ملون يجمع بين طائر الحمام والأصيص
والزهور، رسم بطريقة تنقيطية تلقائية

المركب والشجرة والخطوط الهندسية والكلمات
توضح الأثر الفرعونى

مكتبة الفنون الشعبية

ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٨)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ جزازات

ديوان سنجاف الكلام

ـ نظم: حسين قسام النجفى.

ـ النجف الأشرف (العراق) مطبعة الغرى الحديثة ١٩٦٣.

ـ جزءان فى مجلد:

الجزء الأول : جميع الأشعار الهزلية المسلية.

الجزء الثانى: قيطان الكلام

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان الصلدى ملك الأعجام وحربه مع الملك ضرغام ملك العراق ومجئ بنى هلال لأخذ الثأر.

ـ لم يعلم جامعه.

ـ طبع حجر بالمطبعة العثمانية ص ٢٦.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان بن قزمان

ـ أبو بكر محمد بن عبدالملك بن قزمان.

ـ برلين ١٨٩٦، وبه مقدمة بالفرنسية.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان عزت أمير فن الزجل.

ـ نظم محمد عزت صقر.

ـ القاهرة ، مطبعة مصر ١٩٣٣ ،ص ٢٠٧.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان أزجال أبى العطوان.

ـ نظمه عطا معوض.

ـ الفيوم ، مطبعة جريدة فاروق ١٩٤٠.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان بيرم التونسى.

ـ نظم : بيرم التونسى.

ـ القاهرة ١٩٤٨، جـ ٢، ص ١١٦.

ـ القاهرة، المطبعة العصرية الحديثة، جـ ١.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان رشيد نخلة فى الزجل.

ـ نظم رشيد نخلة، وجمع أمين نخلة.

ـ بيروت، دار مكتبة الحياة ١٩٦٤، ص ٢٣٧.

* * *

فهرس عام / جزازات

زجالى الفيوم ـ ذكرى شهداء، فى ٢٠ ص.

* * *

فهرس عام/ جزازت

زجل الشبراوى.

ـ تأليف: عبدالله الشبراوى.

* * *

فهرس عام/ جزازت

الزجل فى المعركة.

ـ تأليف: عبده أحمد خضر.

ـ القاهرة، مطبعة أمين عبد الرحمن، ص ١٧.

* * *

فهرس عام/ جزازت

الزجل والزجالون.

ـ تأليف: عبد الغنى شطا وميلاد واصف.

ـ مطبعة الرشيدات ١٩٤٢.

* * *

فهرس عام/ جزازت

السمير (قصص وأزجال).

ـ بقلم محمد حسنين محمد، ص ١١٢.

* * *

فهرس عام/ جزازت

العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات.

ـ جمع: فيليب قعدان الخازن.

ـ مطبعة الأرز ١٩٠٢، ص ١٠١.

* * *

فهرس عام/ جزازت

العقود الذهبية فى المراسلات العربية والحكم والمواعظ والأمثال والنوادر الأدبية والفكاهية والأزجال والأشعار الغزلية والتواشيح والمغنى والمواليا.

ـ تأليف: محمد أبو الذهب الكتبى.

ـ القاهرة ١٣١٨هـ، ص ٢٤٠.

* * *

فهرس عام/ جزازت

غنوة لمصر ـ أغانى وأشعار بالعامية المصرية.

ـ نظمه: سمير عبدالباقى.

ـ القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٩، سلسلة اخترنا للفلاح.

* * *

فهرس عام/ جزازت

فنان الشعب: محمود بيرم التونسى.

ـ تأليف: أحمد يوسف أحمد.

ـ القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٦٢، ص ٣٤٠.

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح المرزوقى المسمى بتحصيل نيل الغرام فى بيان منظومة العوام.

ـ تأليف: أحمد زينى دحلان.

ـ القاهرة، مطبعة شرف موسى ١٢٩٨هـ (ضمن مجموعة).

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان عنترة.

ـ شرح محمد العنانى.

ـ القاهرة ١٣٢٩هـ ، ص ٢٨٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان عنترة بن شداد العبسى.

ـ تصحيح: أمين سعيد.

ـ القاهرة، المطبعة العربية ١٩٢٩ ، ص ١٦٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان كثير عزة.

ـ جمع: هنرى بيرس.

ـ الجزائر ١٩٢٨ ، جـ١ ، ص ٢٨٥ .

ـ الجزائر ١٩٣٠ ، جـ٢ ، ص ٣٨٦ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

الشعر الملحمى: تاريخه وأعلامه (ابن كلثوم ـ ابن حلزة ـ ابن شداد) .

ـ تأليف: جورج غريب.

ـ بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧ ، ص ١١١ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

عقليات: مجموعة مواويل شعبية هادفة.

ـ تأليف: السيد عقل.

ـ ط الأسكندرية ١٩٦٨ ، ص ١٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

عنترة.

ـ نظم: أحمد شوقى.

ـ نسخه ط القاهرة، المكتبة التجارية ١٩٦٤ ، ص ١٣٩ .

ـ نسخة ط القاهرة، دار فن الطباعة ١٩٤٨ ، ص ١٣٩ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

رسالة فى الجواب عن أسئلة فى الاسم والقضاء والقدر والاستواء على العرش... إلخ.

ـ تأليف: عبدالرحمن بن حسن بن محمد بن عبد الوهاب.

ـ القاهرة، المطبعة السلفية ١٣٥٧هـ.

ـ نسخة ضمن مجموعة من ص ٣٤٠ ـ ٣٤٥ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى.

ـ د/ يوسف خليف.

ـ القاهرة، دار المعارف ١٩٥٩ ، ص ٣٤٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شعراء العشق وقصص المحبين.

ـ تأليف: عيس سابا.

ـ بيروت، مكتبة صادر ١٩٥٢ ، ص١١١ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شعراء الفرسان.

ـ تأليف: بطرس البستانى.

ـ نسخة طبع الاتحاد، بيروت ١٩٤٤ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

الصادح والباغم.

ـ نظم: نظام الدين أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح العباسى الهاشمى المعروف بابن الهبارية.

ـ نشر وشرح: عزت العطار.

ـ القاهرة ١٩٣٦ ، ص١٢٠ .

ـ وهو أراجيز قصصية على أسلوب كليلة ودمنة.

* * *

فهرس عام/ جزازت

الصادح والباغم.

ـ للشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح المعروف بابن الهبارية الهاشمى.

ـ نسخة بخط محمد بن أبى بكر البهنسى.

ـ طبع مطبعة وادى النيل بالقاهرة ١٢٩٢هـ.

* * *

فهرس عام/ جزازت

صياد وجنية.

ـ نظم: سيد حجاب.

ـ القاهرة، الدار المصرية ١٩٦٦، ص١٤٣.

ـ أشعار بالعامية المصرية.

* * *

فهرس عام/ جزازت

رباعيات.

ـ صلاح جاهين.

ـ القاهرة، دار المعرفة، ص١٢٠.

ـ أشعار بالعامية المصرية.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ٥ رسائل بخط قديم جميل وهى:

١ ـ نكت على مقامات الحريرى مما علق من مؤلفها.

٢ ـ مجموعة من الدوبيت على حروف المعجم، نظم الملك الأمجد بن أيوب.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها أربعة كتب وجميعها بخط العلامة الشيخ إبراهيم الأحدب المتوفى ١٣٠٨هـ.

١ ـ الصادح والباغم للشريف بن الهبارية كتب ١٢٧٥هـ.

* * *

ت/ غيبيات/ خ

نظم البدور السافرة فى أمور الآخرة لمحمد الأسكندرى.

ـ أولها: «قال محمد هو الاسكندرى المرتجى مثوبة المقتدر».

ـ نسخة سقيمة الخط.

* * *

ت/ غيبيات/ خ

منظومة فى اختلاج الأعضاء باللغة التركية.

ـ وهى فى صفحة واحدة وأولها (اختلاج فرق سرّ).

* * *

ت/ غيبيات/ خ

الميزان الفشروية، شرح القصيدة السلملكية وهو شرح هزلى على قصيدة مختلة الوزن ركيكة المعنى.

ـ نسخة أخرى مخطوطة ١١٦٤هـ، رقم ٤٩٣.

* * *

ت/ شعر/ بيروت ١٨٦٤

منية النفس فى أشعار عنتر عبس، وهو ديوان عنترة العبسى ٦٠٥م.

ـ انتخاب: اسكندر انما ابكاريوس.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر ١٣١٦هـ

مجون أبى نواس، ١٩٥هـ.

* * *

ت/ شعر/ خ ١٢٥٣هـ

الكوثر المحمود فى كثير من أوصاف المعبود، أو مجال الكمال فى بعض أوصاف الجمال.

ـ للسيد محمد عثمان بن السيد محمد أبى بكر بن السيد عبد الله الميرغنى ١٢٦٧، وهو ديوانه، يليه ديوان آخر يسمى مجال تجلى العرفان فى أرواح أسرار علوم القرآن.

* * *

ت/ شعر/ خ

القصيدة الغالية فى ذكر الأطعمة الحالية.

ـ مستخرجة من ديوان الشيخ الشبقشى.

* * *

ت/ شعر/ طبع باريس ١٩٠٧

شرح معلقة عنترة، ويليها فى ص ٣١ المقامة الحادية عشرة الحريرية وهى الساوية، ثم ترجمة الاثنين إلى الفرنسية للأستاذ Raux.

* * *

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٢٨

شرح ديوان كثير عزة، وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعى.

ـ جمعه ونشره: الأستاذ هنرى بيرس.

* * *

ت/ شعر/ خ

ديوان المواهب اللدنية وإيوان الأسرار القدسية.

ـ وهو ديوان شمس الدين محمد بن على التيمى الشاذلى الحنفى.

* * *

ت/ شعر/ طبع بولاق ١٢٩٤هـ

ديوان مجنون ليلى.

ـ (فى حدود ٨٠ صفحة).

* * *

ت/ شعر/ خ

ديوان العقابى موسى بن بيرود.

ـ وهو شعر عامى ناقص من أوله وآخره.

ـ بآخره قصائد ناقصة على حروف المعجم ليوسف بن العلموى يمدح بها السلطان مراد ٩٨٢هـ، ٩٨١، ويشكو له ظلامته.

* * *

ت/ شعر/ خ

ديوان انطانيوس الأميونى الجيلى.

ـ صغير، فيه شعر عامى ومنتخبات من شعر ابن حجاج وغيره.

* * *

ت/ شعر/ خ قديم

ديوان ابن حجاج ٣٩١هـ، المشهور بالسخف والمجون، وهو من أثناء حرف اللام إلى أثناء حرف النون، وبه خروم (الموجود قطعة منه).

ـ نسخة أخرى (قطعة منه من حرف النون وفيها شىء من الميم بخط قديم).

* * *

ت/ شعر/ طبع الشام ١٩١٢

الدر المنظوم لتسلية العموم.

ـ وهو فى أنواع الشعر العامى والألغاز.

ـ لمنصور الفرنجى العقل من قرية جدتيا البقاع.

* * *

ت/ شعر/ طبع ١٣٢٧هـ

بارقة السيونى الداغستانية فى بعض الغزوات الشاملية.

ـ وهى قصيدة فى مدح الشيخ شامل ووصف محاربته للروس.

ـ أولها:

زمـــــــان منه أيام الزنام
عظام بل تخـــــر إلى العظام

ـ لناظمها الشيخ محمد الثغورى، يليها قصيدتان فى هذا الموضوع.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر بالشرفية ١٣١٤هـ

الإشارة النبوية المسماة بالقصيدة النومية.

ـ نظم: الشيخ حسين والى.

ـ قال فى أولها إنه نظمها فى المنام ١٣١٤هـ.

* * *

ت/ أدب/ خ قديم

الصادح والباغم للشريف بن الهبارية العباسى ٥٠٩هـ.

ـ نسخة أخرى طبع بيروت ١٨٨٦.

ـ نسخة أخرى طبع وادى النيل ١٢٩٢هـ.

* * *

ت/ أدب/ خ ١٣٢٦هـ

الحسن الصريح فى مائة مليح.

ـ صلاح الدين بن أيبك الصفدى ٧٦٤هـ.

* * *

ت/ أدب/ طبع دمشق ١٩١٣

نوادر وفكاهات من أحاديث الحيوانات.

ـ إلياس بك قدسى الدمشقى ١٣٣٤هـ.

ـ وهى حكايات منظومة موضوعة على الحيوان.

* * *

ت/ أدب/ طبع لبنان ١٩٠٠

نتائج الفطنة من نظم كليلة ودمنة للشريف العباسي بن الهبارية ٥٠٩هـ.

ـ هذبه الخورى نعمة الله الأسمر وغير بعض آياته.

* * *

ت/ المختار/ خ ١٣٢٨هـ

المختار فى تنبيه الأخيار على ماقيل فى المنام من الأشعار.

ـ للعلامة أبى إسحاق إبراهيم الكنائى العسقلانى ٨٧٦.م

* * *

ت/ أدب/ خ قديم

مجموع مختصر على أربعة أبواب فى المراسلات والغزل والرياضة والحكايات المضحكة.

ـ لم يعلم اسمه ولا أسم مؤلفه.

* * *

ت/ أدب/ خ ١٢٦٢هـ

مجموع حكايات ومنتخبات شعرية.

ـ محمد بن شريف الحلبى، يظهر أنه من أهل القرن ١٣ هـ.

* * *

ت/ موسيقى / طبع مصر

صيد الحمام أو أغانى الغرام.

ـ إبراهيم أفندى غنيمة.

ـ وهو يحتوى على أغان وموالياات وغيرها.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

نزهة الزمان وصبابة العاشق الحيران فى المواويل الحمر والخضر الحسان.

ـ جمع: إبراهيم أحمد عاشور.

* * *

ت/ شعر / طبع حروف

مجموعة المواليا والزجل وبعض الأغانى الشامية.

ـ جمعها بعضهم من قصاصات الصحف وألصقها بالأوراق.

* * *

ت/ شعر/ خ فارسى

مجموع مواليا وشىء من الأدوار والدوبيت.

* * *

ت/ شعر/ خ ١١٢١هـ

مجموع شعرى مقسم إلى سبعة أبواب وخاتمة وفيه فنون من المواليا والموشحات والأزجال والقوما وكان وكان والحماق.

ـ وهو لابن إياس واسمه «الدر المكنون»، ومؤلفه من تلاميذ الشهاب العصفورى.

* * *

ت/ شعر/ طبع الشرفية

سمير العشاق فى مواويل الأشواق.

ـ جمع وترتيب: محمد عطية الكتبى.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر

مجموعة أزجال حديثة لإمام العبد والشيخ أحمد القوصى وغيرهما.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر

سفينة الهيام فى بحر الغرام.

ـ تشتمل على مواليات لسليم بهلول.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر

السفينة الكبرى لابن الفن أمين أفندى سيد أحمد الزيات.

ـ تحتوى على ألف مواليا.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر ١٣٣٥هـ

حسن المقال فى المواويل والأزجال.

ـ مصطفى إبراهيم عجاج.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

حديقة العشاق فى مواويل وقصائد الأشواق.

ـ جمع: عباس على الخصوصى.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

تزيين الأفراح ومنغش الأرواح فى المواويل الحمر والخضر الملاح.

ـ جمع: سعيد على الخصوصى.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

بهجة العشاق فى مواويل وقصائد الأشواق.

ـ سليم بهلول.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

بستان الصفاء والانشراح فى المواويل الملاح.

ـ سعيد أفندى على الخصوصى.

* * *

ت/ شعر/ طبع الفتوح بالقاهرة

بستان الصفاء والانشراح فى المواويل الحمر الملاح.

ـ محمد على الجريسى.

* * *

مخطوطات

قمع النفوس من كلام ابن عروس ويسمى تذكرة أولى الألباب.

ـ شهاب الدين أحمد بن عبد الله بن عروس، وهو (ديوان ابن عروس).

ـ نسخة بقلم معتاد من مخطوطات القرن ١٣هـ فى ٣٠ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة وفاة النبى (ص) المروية عن أبى عبد الرحمن معاذ بن جبل بن عمرو بن أوس الأنصارى الخزرجى الصحابى الجليل.

ـ وهى قصة سفره إلى اليمن منظومة باللغة العامية.

ـ نسخة بقلم معتاد يظن أنها مكتوبة فى نهاية القرن ١٣ هـ، فى ٢٦ ورقة.

* * *

مخطوطات

الصادح والباغم.

ـ نظم: الشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤هـ.

ـ وهو نظم اجتماعى أدبى على أسلوب كليلة ودمنة فى الحكمة والنصائح فى ألفى بيت تقريباً.

ـ نسخة بقلم نسخ ٧٥٣ فى ١، ٧٤ ورقة.

* * *

مخطوطات

نصيحة الإخوان وسميرة الندمان وأعجوبة الزمان وطويلة الأسنان.

ـ حسن بن على بن حسن (من شعراء اليمن).

ـ وهى جملة موشحات ومواويل ومقطوعات باللغة العامية.

ـ نسخة بقلم معتاد ١٣٥٥ فى ٦٠ صفحة.

* * *

مخطوطات

مختارات من سلافة العدس (كما هو مكتوب على ظاهر الورقة الأولى).

ـ جمال الدين على بن حسن على.

ـ وهى جملة مقطوعات شعرية وموشحات ومواويل باللغة العامية فى فنون الأدب مختلفة.

ـ نسخة بقلم معتاد كتبها عن نسخة خطية ١٣٥٥ فى ١١٩ صفحة.

* * *

مخطوطات

مجموعة أدوار وموشحات ومواويل عربية.

ـ أولها نغمة الراست.

ـ هذه المجموعة كتبت ١٩١٤ فى ١٤٧ صفحة.

* * *

مخطوطات

مجموع يشتمل على قطع من الشعر فى المدائح النبوية والموشحات والأدوار والأزجال والمواويل.

ـ لم يعلم جامعه.

ـ نسخة بقلم معتاد بخطوط مختلفة فى ١٥٣ ورقة.

* * *

كتبخانة

قصة خضرة الشريفة، والدة أبى زيد، وهى منظومة.

ـ طبع حروف بالمكطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٨هـ، آخر صحيفة فيها ٥٨.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

الصادح والباغم.

- منظومة على أسلوب كليلة ودمنة فى ألفى بيت.
- لابن الهبارية الهاشمى ٥٠٤هـ.
- نسخة فى مجلد.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

هز القحوف بشرح قصيدة أبى شادوف
- يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى.
- من علماء القرن الحادى عشر، كان موجوداً ١٠٩٨هـ.
- نسخة طبع حروف- مطبعة بولاق ١٢٧٤هـ.
- نسخة أخرى طبع حجر بالأسكندرية ١٢٨٩هـ.

* * *

ازهر/ جـ ٥

أزجال القشاشى.
- الشيخ محمد القشاشى.
- أولها: كأس صفا والخمر زاد فى الرقة.
- وهى فى مديح مصر وغيرها.
- الجزء الأول من نسخة فى مجلد بقلم نسخ ١٣١٣هـ، فى ١١٧ ورقة.

* * *

ازهر / جـ٥

أراجيز العرب.
- للبكرى- محمد توفيق بن على بن محمد البكرى- من علماء القرن ١٤هـ.
- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٣١٣هـ فى ٢٠٠ صفحة.
- ست نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السمير: قصص وأزجال.
- محمد حسنين أحمد.
- الجزء الثالث، القاهرة ١٩٥٣، ص ٩٨.
- نسخة كالسابقة.

* * *

ت/ مجاميع/ خ مغربى

مجموعة بها ستة كتب ورسائل.

١- أبيات لسيدى عبد العزيز الديرينى فيما انطوى عليه الإنسان من العالم الأكبر بتشبيه كل عضو من أعضائه بشئ مما فى الوجود.

٢- زوال الترح بشرح منظومة ابن فرح لابن جماعة ٨١٩هـ.

* * *

ت/ مجاميع / طبع

١- زجل الشيخ بهلول «أنا مالى فياش».

٢- أرجوزة خط للعلامة عبد الجليل أفندى برادة ١٣٢٧ نظم حكاية العقاب.

* * *

ت/ شعر / خ

زجل فى حوادث مصر بعد رحيل الفرنسيس، وفيه أعمال محمد على باشا.
- لم يعلم ناظمه.
- وهو ناقص الآخر، ومافيه إلى سفر إبراهيم باشا إلى مورة لقتال أهلها العصاة.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر بالمغرب

زجل حار عقلى فى ذلك الزين.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر

زجل فى الأزهار وآخر فى الطعام.
- نظم: محمد عثمان جلال، وزجل مربع غزل ونصائح وتنكيت.

* * *

ت/ شعر/ طبع الخديوية ١٣١٣هـ.

النفحة الزكية فى سياحة مصر والأزبكية.
- وهو زجل نظمه الشيخ أحمد عاشور سليمان الأزهرى.

* * *

ت/ شعر/ خ مغربى.

ديوان أزجال مغربية.

* * *

ت/ شعر/ طبع الأدبية
مجموعة أزجال للشيخ محمد النجار ١٣٢٩هـ، وهو مانظمه ١٣١٨هـ.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر ١٩٢٢
مجموعة أزجال محمد أفندى عبد النبى (المجموعة الثانية).

* * *

ت/ شعر/ خ
مجموعة بها أزجال من كان وكان وزجلان من الشد والعهد ونقول ومقطعات.

* * *

ت/ شعر /خ
موشحات وأزجال على نمط غريب.
ـ ناقص من أوله، مافيه من أثناء الباب الرابع، وهو ٥٩ باباً

* * *

ت/ شعر / خ ١٣١٢
مجموع منتخبات شعرية وموشحات موسيقية.
ـ نسخة أخرى مخطوطة برقم ١٠١٤.

* * *

ت/ شعر/خ
مجموع كبير فيه قصائد وأبيات وأزجال وموشحات، ومقسم إلى أبواب به خروم، ولضياع الورقة الأولى لم يعلم اسم مؤلفه.

* * *

ت/ شعر/ خ
مجموع أزجال به ستة أزجال بخط حديث.

* * *

ت/ شعر/ خ
مجموع أزجال به ١٦ زجلاً بخط حديث.

* * *

ت/ شعر /خ
مجموع أزجال ناقص من أوله وآخره.

* * *

ت/ شعر /خ
مجموع أزجال غالبه ليحيى الأزهرى وفيه للغبارى وغيره.
ـ جمع: الحاج أحمد الحلبى الرباط.

* * *

ت/ شعر/ خ
مجموع أزجال عصرية.
ـ جمع: أمين أفندى سيد أحمد الزيات الكتبى بمصر ١٣٣٠هـ.

* * *

ت/ شعر/ خ ١٣٠١هـ
مجموع أزجال مصرية.

* * *

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٣
مجموع أزجال مصرية.

ت/ شعر/ خ
مجموع أزجال قديم؛ أى مماقيل قبل عصرنا هذا، وخطه قديم أيضًا ومضبوط بالشكل فى بعض المواضع، وبه خرم فى موضع واحد.

* * *

ت/ شعر/ خ
مجموع أزجال قديم؛ أى مما قيل قبل عصرنا هذا، وبه أزجال لبعض العصريين.

* * *

ت/ شعر / خ
مجموع أزجال قديمة وحديثة.
ـ وهو سقيم الخط وبه خرم واحد.

* * *

ت/ شعر / خ ١٣٠٠ هـ
مجموع أزجال قديمة، وبه خروم ومكتوب بأحبار ملونة.

* * *

ت/ شعر/خ
مجموع أزجال قديمة.
ـ ناقص من أوله وآخره.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

قول الراوى فى حادثة المنشاوى.

ـ أو أرجوزة محرم.

* * *

ت/ شعر/ طبع كوستاليولا

قلائد الدرر للفاضل كمال الدين جودت، وهو زجل فى بلدان مصر.

* * *

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٠٨

قصيدة زجلية.

ـ نظم: السيد محمد بن إسماعيل الجزائرى، نظمها فى حرب القرم يدعو للمسلمين بالنصر ومعها ترجمتها إلى الفرنسية.

* * *

ت/ شعر/ طبع اليوسفية بالقاهرة ١٩٢١

فظائع الأتراك والألمان فى سوريا ولبنان لإيليا أبى ضاهر.

ـ وهو زجل باللهجة الشامية فيما أتاه أحمد جلال باشا المتوفى مقتولاً أواخر ١٣٤٠هـ.

* * *

ت/ شعر/ طبع حيوتية ١٩٠٢

العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات.

ـ جمع: فيليب أفندى مقدان الخازن، القرن ١٤هـ، ليس به إلا موشحات فقط.

* * *

ت/ شعر / خ

سفينة شعرية بها شعر وموالياً وبعض أزجال.

* * *

ت/ شعر / طبع الشرفية.

زجل نور العين فى غرائب مولد الحسين للشيخ محمد توفيق.

* * *

ت/ شعر/ خ سقيم

زجل للشيخ محمد النجار فى طائفة الماسون.

* * *

ت/ شعر/ خ

زجل به قصة الفخ والعصفور، وهو من نوع الموالياً.

* * *

ت/ شعر/ طبع المجمع العلمى الفرنسى بمصر

زجل غزوة النصارى الفرنسيس فى مصر، ذكر ناظمه هذه الواقعة كما شاهدها.

ـ وقد عثر عليه الأستاذ كولان Colan.

* * *

ت/ شعر / خ

زجل منسوب للعلامة الشيخ عبد الله الشبراوى الذى لازمته «ماكل إنسان فى الحقيقة إنسان».

ـ به خرم فى ص ١٦.

ـ نسخة أخرى طبع القاهرة ١٢٩٠، رقم ١١٥٢.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر بمصر

زجل الدر فى القدح للغبارى ٦٧٢هـ.

* * *

ت/شعر/ خ

ديوان ابن عروس فى الأزجال.

ـ (وانظر نسخة أخرى برقم ٦٤ مجاميع تيمور).

* * *

ت/ شعر / خ

الدر النفيس، وهو مجموع أزجال وبعض قصائد.

* * *

ت/ شعر/ طبع

حمل زجل، مفوق السكران ومنبه النعسان، به حكم ونصائح، يليه زجل مجنون وعاقل.

ـ نظم: محمود زكى.

* * *

ت/ شعر/ طبع الخديوية

الحقائق الرياضية

ـ وهو زجل فى وصف لعب الكرة بين مدرستى التوفيقية والخديوية، لمحمد إمام العبد.

* * *

ت / شعر/ طبع مصر

ثلاثة أزجال للشيخ محمد النجار.

* * *

ت/ شعر/ خ

بلوغ الأمل فى بعض أحمال الزجل.

ـ للشيخ محمد بن مرزوق الدجوى، وهى النسخة المسودة

ـ نسخة أخرى، وهى النسخة المبيضة، مخطوطة رقم ١١٨٢.

* * *

ت/ شعر/ طبع الفتوح

الأزجال العصرية فى الأحوال المصرية.

ـ محمد يونس القاضى.

* * *

ت/ شعر / طبع التقدم

أزجال نظير.

ـ وهى مجموعة أزجال خليل نظير ١٣٣٨هـ، وهى التى كان ينشرها بصحيفة السيف.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

أرجوزة محرم، أو قول الراوى فى حادثة المنشاوى.

* * *

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٦

أدوار سيد عبد الرحمن المجذوب.

ـ وهى أدوار زجلية فى الحكم ومعها ترجمتها إلى الفرنسية.

* * *

ت/ أدب/ خ

رياض الأزهار ونسيم الأسحار، ومكتوب عليها بالرصاص مقامات ابن القواس، وهى مقامات بها أزجال ومجون الفتى لشهاب الدين أحمد بن الجمالى أقوس الناصرى.

* * *

ت. أدب/ خ

دفع الشك والمين فى تحرير الفنين فى عمل الزجل والمواليا.

* * *

ت/ أدب

أزجال ومكاتبات.

ـ لمنشئها الفاضل: الشيخ حسن الآلاتى.

* * *

ت/ أدب/ خ

مجموع منتخبات ونوادر وأشعار، منها موشح لابن حجة، وموشح لابن العطار.

* * *

كتبخانة

حملى زجل.

ـ أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.

ـ محمد عثمان جلال.

ـ طبع الوطنية.

ـ نسخة أخرى.

* * *

كتبخانة

قصة الميمون والقنبر، وهى زجل.

ـ طبع حجر بمصر ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها ٧٤، ويليها قصة القنبر على وسبب خدمته للميمون وماوقع له.

ـ آخر صحيفة منها ص ١٥.

ـ تأليف: الشيخ أحمد الدرويش المصرى.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

Hawsa people in Western Africa.Mahmoud begins with an introduction on Al Hawsa, then provides some fabulous tales as samples. He connects between them and Tiodur's "Indoeuropean" and Farouq Khorshid's "similarities between folklore phenomena", and puts the subject into discussion.

Prof. Ez Al Din Isma'il Ahmed continues his subject on the mutual influences between African arts in his "Aesthetic Estimation of African Engraving". He reviews Bernez Gallary and proceeds to discuss the influence of African culture on European arts.

Prof. Shah Rostom Shah Musarov's "Aribian Myths and Asian Literatures" discusses folk literature with connection to myths, Qur'an and the writings of Moslem scholars, as basic sources of it.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a number of quizes, gathered from Abou Qia, Asuit. It can be considerd as a beginning research.

Prof. Shawqi Abdel Qawi Habib's "Circumcision in Egypt: Habit and Belief" traces the phenomenon through history, and describes the use of clothes, foods, drinks, songs and the distinction between both sexs.

Ayman Hassan Ali provides a number of folk tales, gathered from Al Eslah, Kum Ombo and Al Naseria, Aswan. He adds a glossary of difficult. words to help in understanding those texts.

Randa Abdel Halim Abdel Rahman's "Al Fari'aa: Al Shisha Glass" draws on Al Shisha as a traditonal craft in Islamic Egypt, with reference to Al Gamalia and Al Nahaseen. It also describes its components and different kinds of embroiderment.

Samaa Soleman Badr reports "The Scientific Conference" of The Isma'illa 7th International Festival on Folk Arts. Badr reviews eight papers on music, theatre, motion expressions, plastic arts, folk context, public context and the Sirats.

Prof. Al Sayed Al Qamash presents a reading of the graphics on the walls of Asuit tombs, which argues that folk art is a mirror of the public.

This issue ends with the eightth part of Ibrahim Ahmed Sha'lan's *A Bibliography of Folk Heritage:* Folklore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968.

In Concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies, and folk texts, provided that they are well-documented.

belief in the intersction of sciences and their mutual efects in all fields of human knowledge. The book gathers a thirty-three years experience of its author concerning the issue of the oral and the written. It also includes a part on Greek culture, especially during old ages, as a current issue.

Ibrahim Helmi's "Moral values in the Mawals of Yussef Shata" expounds the relation between moral values from the cultural perespective of Ian Vansina and those from the philosophical perespective of Prof. Tawfiq Al Tawil. Helmi stresses on the importance of art in consolidating moral values in society. He reviews the long experience of Yussef Shata in singing and composing the Mawal, especially long narrative ones, providing examples which clarify his point.

Mostafa Sha'ban Gad reviews Safwat Kamal's *On Egyptian Arts of Singing*. Kamal investigates the subjet of classifying folk arts - song, Mawal, story - according to their composition. He also discusses the concept of "literary genre", then proceeds to expose some problems concerning the development of folklore texts and the continuous appearance of "modified" versions of the same text. As an example he provides five different versions of *Shafiqa and Metwali.*

Ahmed Al Lithi's "Pilgrimage Songs" presents a text gathered from Tahta, Sohag, and narrated by Sheikh Abdel Latif Shihab.

Prof. Merfat Al Ashmawi concludes this part of *Al Funun* with a field study on the cultural and social functions of songs from an anthropological perespective,which was conducted in Al Borg,Rasheed.The study begins with listing some theories of Folk Songs,then provides a number of examples in illustration.

Tawfiq Hana dedicates his essay "Folklore Memoirs:Ya Leil...Ya Ain" to Abdel Hamid Yunes who published the first "Ya Leil...Ya Ain" in *Al Gomhureya* (1954),and Abdel Men'im Mahmoud Abdallah who was the first to narrate "Ya Leil...Ya Ain".Hana tells us about his experience with this myth and tries to unlock its implications.

Prof. Soleman Mahmoud's "Animal Forms in Folk Magic:Phenomemon and Origins" continues his series about folk magic.Mahmoud researches the relation between the drawing of

different animals and the connected practices:sparrows, scorpions, mice, etc. He also researches their roots and origins.

Mahmoud Abdel Wahed Mahmoud writes about the oral literature of Al

This Issue

What is the contribution of folk heritage in explaining the nature of historical material?It is a controversial issue between history and folklore; a matter of how far historians are aware of the importance and value of folk heritage as a reliable source in interpretting socio-historic phenomena.

Safwat Kamal draws on this very idea in his "Speculations in History and Folklore"which discusses the Arab intellectuals'point of view in historical events as narrated by storytellers, and represented in our folk heritage.Kamal's essay throws light on the basic elements beyond the survival of our culture through ages,which leads to an understanding of the Arabian creativity and its diversity and richness compared to other cultures.

This issue of *Al Funun Al Sha'bia* includes a number of essays dedicated to the study of "folk poetry".The first study is Prof. Gharaa Mehana's,which is a comparative study between oral and written poetry.It discusses Van Genb's concept of collective creativity,then proceeds to discuss the concepts of oral and early natural poetry.After defining folk poetry Mehana reviews the different stages in the development of folk poems.

Prof. Hassan Al Banna translates two chapters from Erick A. Hamlock's *The Poetry Bride Learns Writing* (1986).This comes as an expression of our

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 52, July - September, 1996.

● **الأسعار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١ر٢٥٠ دينار ، الكويت ١ر٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١ر٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١ر٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١ر٥٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. ASAAD NADIM

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mostafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE